



SECESJA

Historia · Sztuka · Ludzie



zakupiono w sklepie: Nexto
identyfikator transakcji: 3308987
e-mail nabywcy: mundimaro@talktalk.net
znak wodny:

virtualo

BARTŁOMIEJ GUTOWSKI

SECESJA



Wrocławska secesja – kamienica przy skrzyżowaniu ulic Świętokrzyskiej i Prusa z 1902 roku zaprojektowana przez Wilhelma Hellera; jej właścicielem był również architekt – Bruno Löffelholz





EKSPANSJA NOWEJ SZTUKI ::::::::::: 8

CHARAKTERYSTYKA KIERUNKU :::::9

W GĄSZCZU NAZW :::::::::::17

GEOGRAFIA SECESJI :::::::::::23

CHRONOLOGIA :::::::::::30

NA STYKU NOWEGO I STAREGO ŚWIATA ::::::: 36

WOBEC HISTORYZMU :::::::::::44

WYSTAWY ŚWIATOWE :::::::::::52

INSPIRACJE WSCHODNIE :::::::::::58

SECESYJNY KALEJDOSKOP ::::::::::: 66

WIELKA BRYTANIA -
WIELKA REFORMA SZTUKI :::::::::::66

BRUKSELA - W KIERUNKU
NOWOCZESNOŚCI :::::::::::88

FRANCJA - KWINTESENCJA
STROJNOŚCI :::::::::::100

WIEDEŃ - SZLACHETNOŚĆ
FORMY :::::::::::114





NIEMCY - URZECZYWISTNIONA
REFORMA 126

ROSJA - SZTUKA
ZAMOŻNEJ KLIENTELI 134

HISZPANIA - FEERIA
KSZTAŁTÓW I BARW..... 138

WŁOCHY - NIEZWYKŁOŚĆ
PRZYRODY 146

KRAJE SKANDYNAWSKIE -
SZTUKA NARODOWA
I EKSPRESJA FORMY..... 150

W KRĘGU MONARCHII -
RÓŻNORODNOŚĆ SECESJI 153

SECESJA W POLSCE..... 161

USA - KOMPILACJA
INSPIRACJI..... 173

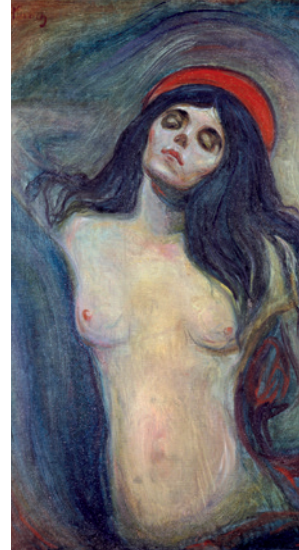
**SECESYJNA
JEDNOŚĆ SZTUK 178**

FLORY I FAUNY
MALIGNA PRZEKŁĘTA 178

DYKTAT GEOMETRII..... 200

OD MIASTA DO OGRODU 205

■ BIBLIOGRAFIA 236





Fasada Casa Batlló, Barcelona



EKSPANSJA NOWEJ SZTUKI



Casa Batlló, Barcelona – detal

EKSPANSJA NOWEJ SZTUKI

Jugendstil, l'Art Nouveau, secesja, styl nowoczesny – to najczęstsze, chociaż nie jedyne, określenia dla nowoczesnego ruchu artystycznego, który zdominował kulturę wizualną przełomu XIX i XX wieku.

Stosowana wielość nazw może budzić niepokój. Czy rzeczywiście mamy do czynienia z jednym zjawiskiem, które funkcjonuje pod wieloma określeniami, czy może z wieloma odrębnymi postawami artystycznymi?

Fragment dekoracji fasady wiedeńskiej apteki „Pod białym aniołem” zaprojektowanej przez Oskara Laske ▶





Detal fontanny
w Zurychu ▲

barok i oświecenie, jesteśmy przyzwyczajeni do unifikacji wielu zjawisk artystycznych, które dokonują się w obrębie tego samego czasu. Wielość artystycznych zjawisk XVII wieku sprowadzamy do jednego pojęcia – baroku, chociaż wielu specjalistów zżyma się na taką unifikację panującej wówczas różnorodności. Niemniej pomiędzy odmiennymi postawami odnajdujemy elementy wspólne, pozwalające mówić, ale nie bez zastrzeżeń, o jednej epoce. Czy jednak tak samo jest również w przypadku secesji?

CHARAKTERYSTYKA KIERUNKU

Wydaje się, że ponad kalejdoskopem nazw można odnaleźć rodzaj artystycznej bliskości, która pozwala zidentyfikować secesję jako pierwszy nowoczesny styl XX wieku. Jego twórcy szukali inspiracji nie w historycznych ideach, ale w otaczającej rzeczywistości.



Fragment mozaiki
Leopolda Forstnera
w kościele św. Karola
Boromeusza na amercarzu
centralnym, Wiedeń ▲

Dotychczasowe kierunki, takie jak na przykład impresjonizm lub postimpresjonizm, nie dość, że nie stawały się dominujące w kulturze (przynajmniej z perspektywy szerokiej społecznej popularności), to przede wszystkim ograniczały się do pojedynczych obszarów sztuk wizualnych, głównie malarstwa. Nie konstruując nowego, spójnego modelu kultury, nie stworzyły też jej języka. Rozwój nowej kultury widziano jednak nie tylko jako zmianę artystycznej warty, ale jako moralną odnowę, jak twierdzili zwolennicy, lub moralny upadek według przeciwników. Idee mające korzenie w oświeceniowej tradycji pobudzanej przez utopijne projekty XIX wieku znalazły rozwinięcie w XX stuleciu.

Piękne, swobodnie wijące się i przeplatające linie, ale też i bogactwo przedstawień roślin i zwierząt, zmysłowe wizerunki kobiet i sprowadzone do podstawowych figur kształty geometryczne – takie motywy przede wszystkim kojarzą się z secesją i można je



Mozaika w holu szpitala Sant Pau (Barcelona) jest dziełem Mario Maragliano, 1905 rok ▼

postrzegać jako jej definicję. Niemniej u podstaw stylu legła potrzeba kształtowania nowej kultury. Nowoczesność, rozumiana przede wszystkim jako zerwanie z historyzmem i akademizmem, stała się kluczem myślenia dla postępowo nastawionych artystów młodego pokolenia. Sukces, jaki niewątpliwie odnieśli, był jednak połowiczny. Pojawił się nowy, ożywczy repertuar form, ale jeszcze nie dokonała się rewolucja. Kultura mieszczańska zaanektowała secesję, a przez to dość szybko zaczęła być postrzegana jako degradacja sztuki, pustka dekoracji i ornamentu. Pałeczkę rewolucji przejęła artystyczna awangarda. Popularność secesji, zwłaszcza w projektach architektonicznych powstających po 1900 roku, spowodowała jej częste łączenie chociażby z eklektycznym zdobnictwem.

Jednak ornamentalność secesji była jej największą siłą i pozwoliła na kształtowanie jednolitej wizji artystycznej, która obejmowała zarówno architekturę, malarstwo, rzeźbę, jak i najdrobniejsze nawet przedmioty: stroje, biżuterię, meble, zastawy stołowe, przybory toaletowe, oprawę graficzną książek i czasopism i wiele, wiele innych. W ten sposób możliwe stało się realizowanie wizji dzieła totalnego, rzeczywistości stanowiącej spójną estetycznie przestrzeń, której wszystkie elementy harmonijnie współgrają. Przeciwwstawione było to tradycyjnym podziałom sztuki, o których Julian Marchlewski w 1901 roku napisał: „Dziś bowiem nawet ludzie o wykształceniu estetycznym i wyrobionym poczuciu piękna uważają za dzieła sztuki obraz i rzeźbę; zamiłowanie do wyrobów sztuki innej kategorii pozostało już tylko w kołach archeologów i zbieraczy, a ci znów, aż nadto często lubują

Etykieta płyty produkowanej przez Societa Italiana di Fonotipia ze śpiewem Giuseppe Anselmi, zdobienia secesyjne ◀





Wejście do paryskiego
Hôtel Guimard,
domu wystawionego
przez architekta
Hectora Guimarda
dla swojej rodziny
w 1909 roku ▲

się pięknym okazem sztuki stosowanej nie dlatego, że piękny, lecz dla »marki«, dla rzadkości. Do brzegów zaś Wisły nie dotarła pono, nawet więc o tym, że na Zachodzie cały zastęp artystów, zamiast smarować farby na płótnie lub lepić w glinie wolał nauczyć się rzemiosła i tworzyć dzieła sztuki robiąc graty”. W najwybitniejszych realizacjach niemal każdy szczegół był zaplanowany. Wchodziło się do domu o secesyjnym układzie wnętrza i pięknej dekoracji, która mogła być odrębnym dziełem sztuki rzeźbiarskiej. Budynek, otoczony ogrodem o asymetrycznym układzie, z falistymi liniami wodnych oczek i elementów dekoracyjnych, był porośnięty fantazyjnymi roślinami o pięknych rozłożystych liściach i finezyjnym wykończeniu. Wielkie okna

Casa Batlló,
Barcelona ►



Kwintesencja
krzywych linii secesji
w narożniku kamienicy
zaprojektowanej przez
Alfreda Wagona,
plac Étienne-Pernet,
Paryż ▲

i prześwity sprawiały, że wewnątrz było rozświetlone, a dodatkowo mogło jeszcze skrzyć się osobliwym kolorowym światłem przefiltrowanym przez witraże. Nadają one całości zupełnie inny charakter w porównaniu do dusznych, spowitych w mroku ówczesnych mieszkań. Znajdujące się we wnętrzu przedmioty domykały harmonijnej





Meble w sypialni
Madame Guimard
zaprojektowane przez
Hectora Guimarda ▲

całości. Zobaczyć można w nim panią domu w zwiewnej sukni z subtelnie prześwitującymi koronkami, utrzymanej w jasnych kremowo-pastelowych kolorach, siedzącą na kanapie o swobodnie rozplywającym się wykroju i pokrytą roślinnym ornamentem. Harmonizuje z nią stojący obok stolik o podobnej dekoracji.

Elizabeth Shippen
Green, *Gisèle*,
1908 rok ▼



Na nim leży szczotka, lustro i przybory toaletowe. Wszystko jest utrzymane w jednolitym stylu. W jej dłoni zwykle znajdował się modny magazyn z wysmakowaną secesyjną winietą o łagodnym kroju typowej dla epoki czcionki. Światło, suknie, aranżacja tła – wszystko to sprawiało wrażenie lekkości i ulotności. To oczywiście ideał, do którego próbowali się zbliżyć nieliczni, jak np. Victor Horta, Henry van

Alfons Mucha,
Owoce, 1897 rok ▼





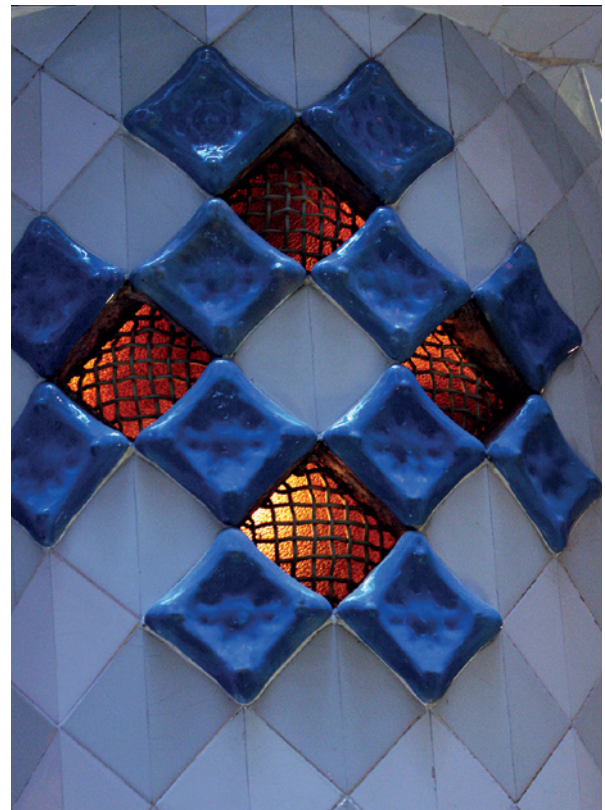
Casa Milà,
Barcelona ▲

de Velde czy Hector Guimard. Zazwyczaj jednak nie osiągnano tak spójnej wizji. Kamienice pokrywano secesyjnym ornamentem uwiecznionym w historyzującą strukturę. Co prawda, patrząc na dzieło tak wyjątkowe, jak monachijskie atelier Augusta Endella, ma się wrażenie, że cały obiekt jest ekspresyjną, dynamiczną rzeźbą. Podobny

efekt, chociaż zupełnie innymi środkami, w Barcelonie uzyskał Antonio Gaudí. Niemniej spoglądając na liczne kamienice czynszowe, widzimy raczej zastąpienie dekoracji z historyzującego klasycznego repertuaru form nowymi motywami. Hermann Muthesius wierzył jednak, że to musi się zmienić: „W istocie najskuteczniejszym środkiem wychowania artystycznego jest tworzenie osobistego

Casa Batlló – tylne
wyjście prowadzące
do patio ▼

Casa Batlló – detal ▼

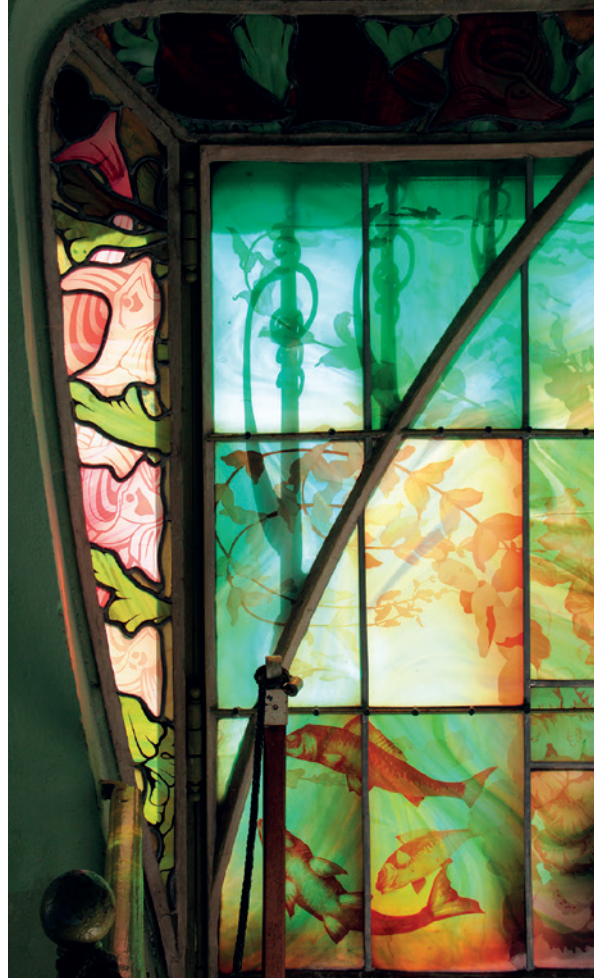




Ozdobna poręcz
w Castel Béranger
zaprojektowaną
przez Hectora
Guimarda ▲

i bezpośredniego stosunku do sztuki. (...) Niech tylko wzrośnie zainteresowanie własnym mieszkaniem, a most ku architekturze zostanie przerzucony. I tu właśnie trafiamy na punkt tak szczęśliwie ujęty przez nową sztukę stosowaną, która zaczęła (...) od ukształtowania na nowo najbliższego otoczenia człowieka – od pokoju, w którym przebywa i mieszka”.

Finezyjne autorskie projekty o wysmakowanej kompozycji nadawały ton zmianom, ale



Drzwi szklane barwione
autorstwa Jacquesa
Grübera, ekspozycja
w Musée de l'École
de Nancy ▲

w masowej produkcji zostały sprowadzone do uproszczonych motywów ornamentalnych. Postępowe, a niekiedy wręcz rewolucyjne idee, zarówno estetyczne, jak i społeczne, a także moralne poległy pod naporem produkcji masowej i zmysłowe piękno nie zmieniło ówczesnego świata. Najbardziej brutalne potwierdzenie dała temu katastrofa I wojny światowej.

Witraż Jacquesa
Grübera, ekspozycja
w Musée de l'École
de Nancy ▼



Marzenia secesjonistów kierowały się ku nowoczesności rozumianej przede wszystkim jako przełamanie kulturowej stagnacji, niekoniecznie należy jednak utożsamiać je jako zerwanie z wszelką tradycją. Inspiracji szukano w gotyku, tradycjach ludowych oraz kulturze orientalnej, przede wszystkim japońskiej. Słowem, czerpano ze źródeł, które pozwoliłyby zbudować alternatywę wobec dominujących nurtów kultury europejskiej. W tym sensie secesja była na wskroś awangardowa. Towarzystwo temu przekonanie, że świat powinien ciągle się zmieniać i dążyć do ideału. Jednocześnie tkwiło w tym myśleniu

chyba nieco anachroniczne marzenie o arkadii, powrocie do natury, swojskości. Jego istotnym źródłem było niewątpliwie to, co zwykliśmy

Umeblowanie sypialni
projektu
Charlesa Rennie
Mackintosha ▼



określać mianem filozofii życia – scjentystyczne wydobywanie znaczenia biologizmu jako czynnika determinującego świat oraz określającego w nim miejsce człowieka. Sztuka, jak twierdził Stanisław Przybyszewski, ma zdolność wnikania w istotę wszechrzeczy. Daje nie tylko rodzaj poznania, ale też powinna budować jedność człowieka i natury. W tych dążeniach kryła się wewnętrzna sprzeczność, która stała się ostatecznie słabością secesji – wzniosłe i równocześnie

nierealne marzenie o przywróceniu właściwego biegu świata poprzez zmysłowe piękno. W gruncie rzeczy nie może dziwić, że secesja dość szybko zaczęła być spychana na dalszy plan przez idee modernizmu odwołujące się do piękna tkwiącego w racjonalności struktury.

Charles Rennie
Mackintosh, kotara
z Willow Tearooms
w Glasgow,
1904 rok ▲





Niezależnie od tego, jak potoczyła się historia modernizmu, zdaje się być on znacznie bliższy myśli oświeceniowej niż secesja.

Próbując znaleźć wspólne elementy stylu, można wskazać na kilka chętnie stosowanych elementów.

Okładka katalogu
firmy Opel,
1904 rok ▲

Przed wszystkim jest to sięganie do dekoracji zaczerpniętej ze świata przyrody, rzadziej form czysto geometrycznych, po drugie operowanie płynną linią i wyraźnym konturem w malarstwie, po trzecie asymetria, po czwarte dążenie do wydobywania dekoracyjności, po piąte jasne pastelowe kolory i wyrafinowane zestawienia kolorystyczne oraz różnorodność materiałów i po szóste, widoczne zwłaszcza w malarstwie i plakacie, dążenie do spłaszczenia i abstrakcyjności kształtu. Julian Marchlewski w 1901 roku napisał: „Wyrzekać się wszelkich sztucznie wytworzonych »stylów«. Należy dążyć do form pięknych, wynikających z przeznaczenia przedmiotu oraz z materiału, jaki został użyty”.

George Ford Morris,
plakat reklamujący
Chicago Kennel Club's
Dog Show,
1902 rok ◀



W GĄSZCZU NAZW

Fascynująca pstrokaczna nazw, jakie ukształtowały się w różnych częściach Europy na przełomie XIX i XX wieku dla określenia powiewu artystycznej nowoczesności, może przyprawić o zawrót głowy. Aby zrozumieć złożoność tego, co w Polsce określamy mianem secesji, warto się bliżej przyjrzeć tej zbieraninie. Nie może być ona przecież przypadkowa. Wskazuje na *differentia specifica* poszczególnych ośrodków, ale również i gotowość na przyjęcie różnorodnych koncepcji przemian artystycznych. W większości z nich przede wszystkim wyczuwalna jest fascynacja nowoczesnością. Właśnie dlatego chyba najszerzej rozpowszechniona na świecie jest francuska nazwa l'Art Nouveau, może jeszcze bardziej znane w wersji anglo-

języcznej jako art nouveau, ale też i rosyjski Nowyj Stil. Po raz pierwszy po określenie to sięgnął w 1880 roku

Stacja metra projektu
Otto Wagnera,
Wiedeń ▼



Dekoracja okna
brukselskiej kamienicy
przy boulevard Clovis
zaprojektowanej przez
Jules Piermont ▲

autor piszący dla belgijskiego magazynu „L'Art Moderne”, opisując grupę Les Vingt. Byli to artyści poszukujący możliwości reformy sztuki.

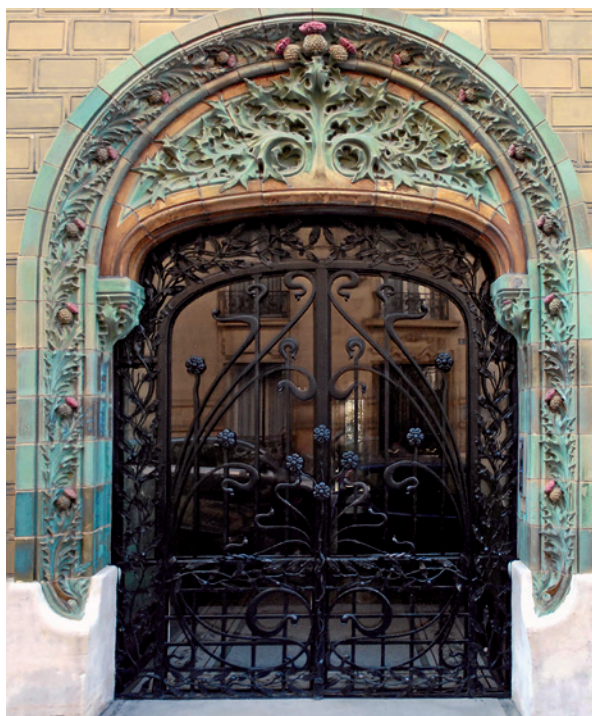
Pojęcie to podchwycił, a może ukuł na nowo, również belgijski artysta, a jednocześnie rzecznik nowej sztuki Henry van de Velde w tekście o konieczności uporządkowania



Wejście do budynku zaprojektowanego w 1903 roku, przy rue Eugène Manuel w Paryżu. Architekt Karol Klein, ceramik Emile Muller ▶

Rzeźbienia na elewacji budynku przy avenue Rapp w Paryżu zaprojektowanym przez Jules Lavirotte ▼

sztuki z 1892 roku. Prawdziwą popularność nowemu terminowi, a także nowej sztuce przyniósł jednak skandal, jaki wybuchł pod koniec 1895 roku w Paryżu, gdy znany i ceniony marszand, pochodzący z Hamburga i specjalizujący się m.in. w sztuce japońskiej, Siegfried „Samuel” Bing otworzył w Paryżu podwoje Maison de l'Art Nouveau. Był to secesyjny salon artystyczny, w którym sprzedawano nowoczesną sztukę. Jego okna zaprojektowali Henri de Toulouse-Lautrec oraz Louis Comfort Tiffany. Niektórzy na ekspansję nowoczesności zareagowali histerycznie. Niewątpliwie zaliczał się do





Detal na secesyjnym
budynku przy rue
d'Abbeville 16,
Paryż ▲

tej grupy krytyk „Le Figaro”, Arsène Alexandre, który napisał: „(...) wszystko to pachnie angielskim zboczeniem, żydowską morfinistką i belgijskim hultajem, lub też smakowitą sałatką z tych trzech trucizn (...)”. Choć nowa sztuka szybko zaczęła zyskiwać popularność, właściwie cały czas była atakowana jako wyraz moralnego zepsucia, stąd zresztą niektóre jej inne, mniej lub bardziej ironiczne określenia, jak np. styl węgorzowaty (paling stijl), styl kluskowy (style nouille), a nawet styl rozgotowanych klusek (nouilles cuites), czy wreszcie styl cukierniczy albo podwiązkowy.

Radość, bunt i nadzieja na wielkie zmiany – artystyczne, ale też i polityczne – tym iskrzyła się myśl młodych ludzi skupionych wokół

monachijskiego czasopisma „Jugend” (młodość) ukazującego się od stycznia 1896 roku (a więc niemal rok przed otwarciem francuskiej

Jules Lavirotte,
detal na drzwiach
wejściowych do
kamienicy przy avenue
Rapp, Paryż ►





Wystawa secesji
w Berlinie, od lewej:
Oskar Frenzel,
Franz Skarbina,
Otto Heinrich Engel,
Max Liebermann,
Bruno Cassirer,
1900 rok ▲

galerii). Młodzi chcieli nowej sztuki i nowego społeczeństwa. Wierzyli, że przemiany artystyczne mogą być drogą do uwolnienia się z mieszczańskiego snu i stagnacji. Różnorodna stylistyka utrzymana

w duchu secesji i kolorowe, krzykliwe okładki przyciągały uwagę, zwłaszcza w konfrontacji z monotonią innych tytułów i szarością ulicy.

Chociaż na dłuższą metę Monachium dla tych rewolucyjnych koncepcji okazało się za ciasne, to idea nowej sztuki zaległa się w Niemczech. Artyści przenieśli się przede wszystkim do Berlina. Od tytułu czasopisma, wokół którego formułowano się środowisko monachijskich secesjonistów, wziął nazwę nowy kierunek – Jugendstil. Określenie to przyjęło się poza Niemcami m.in.

Franz von Stuck,
plakat na siódmą
Międzynarodową
Wystawę Sztuki
w Monachium,
1898 rok ▼





Wiedeńscy secesjoniści
około 1899 roku.
Od lewej: Anton Stark,
Gustav Klimt, Koloman
Moser, Adolf Böhm,
Maximilian Lenz, Ernst
Stöhr, Wilhelm List,
Emil Orlik, Maximilian
Kurzweil, Leopold
Stolba, Carl Moll,
Rudolf Bacher ▲

w Holandii i na Łotwie. Doskonale podkreślało charakter secesji, która nie była jednolitą stylistycznie formacją, ale przede wszystkim wielkim prądem na rzecz nowej sztuki. Miało również swój francuski odpowiednik: *Art nouveau*, nigdy jednak szerzej niespopularyzowany, choć stosowany również w Austrii. Tam jednak przyjęło się przede wszystkim określenie *Sezession*, skąd zostało zaczerpnięte przez polską kulturę. Nazwa wywodzi się od stowarzyszenia, którego celem była odnowa sztuki w duchu nowoczesności i poszukiwanie form odpowiednich dla nowoczesnego człowieka. Co ciekawe, stowarzyszenie miało swoich protoplastów poza Austrią. W 1892 roku powołano związek artystów w Monachium, a następnie w Berlinie, gdzie na jego czele stanął Max Liebermann. Dopiero w 1897 roku taki związek powołano do życia w Wiedniu. Przystąpili do niego artyści rezygnujący z członkostwa w wiedeńskim Stowarzyszeniu Artystów Austriackich

Künstlerhaus ze względu na zbyt konserwatywny jego charakter, hołdowanie historyzmowi i akademizmowi. Na jego czele stanął Gustav

Klimt, a honorowym przewodniczącym został Rudolf von Alt.

Dość często można się również spotkać z nazwami odwołującymi się do nowoczesności stylu, co przez środowisko rosyjskie zostało przyjęte jako *Модерн* (nowoczesność). Zależności językowe, ale też i podobieństwo w negatywnym podejściu do sztuki XIX wieku spowodowały, że secesję często identyfikowano jako

Gustav Klimt, pierwsza
wystawa plakatu
Wiedeńskiej
Secesji (wersja
ocenzurowana) ►





Louis Comfort Tiffany,
*Krajobraz i ogród
z fontanną,*
ok. 1915 rok ▲

modernizm (Модернизм – styl nowoczesny).
Notabene również w innych krajach stosowa-
no wobec niej takie pojęcia jak modernizm,

modern style, Style Moderne.
Inne, mniej popularne okre-
ślenia odnoszą się zazwy-
czaj do poszczególnych ty-
pów form jak: styl kwadratowy (Quadratstil),
styl linii falistej (The Wave Line) i źródeł inspi-

racji, na przykład popularne zwłaszcza
we Włoszech określenie Stile floreale
(choć stosowana jest również nazwa
Stile liberty). Inna, niepozbawiona ironii
nazwa to styl podrażnionej dżdżow-
nicy. Sięgano po ważne wydarzenia,
jak np. wystawa światowa w 1900 roku,
w wyniku której ukuto określenie Styl
1900. Wreszcie odwoływano się do
nazw ugrupowań, a przede wszystkim
nazwisk twórców: Studiostil, Style
Mucha i Tiffany Style. Te i wiele innych
nazw może spowodować lekki zawrót
głowy. Dzisiaj jednak zazwyczaj stosujemy
określenie art nouveau dla francuskiej
odmiany stylu, Jugendstil dla niemiec-
kiej, secesja
dla austriac-
kiej i polskiej,
a Модерн dla
rosyjskiej.

Louis Comfort
Tiffany, *Krajobraz
jesienny,*
1923–1924 ♦



GEOGRAFIA SECESJI

Secesja, nawet jeżeli jej twórcy mieli takie aspiracje, nigdy nie była wielkim międzynarodowym kierunkiem na skalę gotyku, renesansu lub baroku. Niemniej stała się stylem zbliżającym kulturowo Europę, może ostatnim o tak jednolitym charakterze. Zaistniała niejako w opozycji wobec doraźnych sporów politycznych i przepaści ekonomicznych. Na pewno nie wszystkim w smak był jej pozornie kosmopolityczny charakter, wielu właśnie z tego powodu ją atakowało. Secesję

postrzegano niekiedy jako sztukę zabijającą ducha kultury narodu. Rzecz jasna, łatwo jest z perspektywy

Gustav Klimt, *Życie i śmierć* – detal,
1905–1910 ▼



współczesności oceniać te spory. Podnoszący je autorzy odwoływali się do zastanego porządku i przyjętej hierarchii wartości, w co z całą mocą uderzyli secesjoniści. Z jednej strony secesja niewątpliwie wpisuje się w paneuropejski model kulturowy, z drugiej jednak nie oznacza kulturowej unifikacji. Jej siłą była właśnie umiejętność przeplatania wspólnotowego języka z rdzennymi wartościami poszczególnych regionów. Styl roku 1900 można odnaleźć niemal w całej Europie. Centra wyznacza niewątpliwie sztuka francuska, zwłaszcza Paryż i Nancy, a także Bruksela, Wielka Brytania, w szczególności Glasgow, cesarstwo Austro-Węgier, a przede wszystkim Wiedeń.

Gustav Klimt, *Pocałunek* – detal,
1907–1908 ▼





Elewacja na Domu
Singera (Domu Książki),
Sankt Petersburg ▲

Poza tym secesja rozwijała się w Monachium, Berlinie i Darmstadt, Moskwie i Sankt Petersburgu, a także Barcelonie. Wtórowała im cała plejada pomniejszych ośrodków: Kraków

i Warszawa, Ryga, Helsinki, Ålesund, Budapeszt, Ljubljana, Stambuł, Palermo, Strasburg, Mediolan, Amsterdam, Antwerpia i wiele, wiele innych.

Czy jednak secesja była stylem tylko europejskim? Oczywiście nie! Nawet jeżeli nie przyjęła się na taką skalę jak w Europie, to można ją zobaczyć na niemal wszystkich kontynentach. W Australii reprezentuje ją znakomite malarstwo Sydneya Longa. Już w roku 1898 powstał jeden z jego najsłynniejszych secesyjnych obrazów *Pan*. Również w architekturze bardziej swobodne, nieregularne komponowanie bryły pojawiło się już w latach 90. XIX wieku. Czysto secesyjne motywy zaczęły powstawać jednak dopiero około 1900 roku. Dużo przykładów secesji jest w Afryce, jednak warto pamiętać, że obiekty, jak np. kamienica w Melilli przy Avenida Juan Carlos I z 1915 roku, zostały zaprojektowane przez

Hol w Gresham
Palace, Budapeszt ◀





Dacza K.P. Golovkina,
Samara nad
Wołgą ▲

Europejczyków i są obcą naleciałością. W tym przypadku twórcą projektu był kataloński architekt Enrique Nieto. Art nouveau odnajdziemy również w fasadach kilku budynków Pretorii i Johannesburga, jak np. Burlington House. Trudno byłoby w ich wypadku mówić jednak o jakiejś lokalnej odmianie stylu, jest to raczej transpozycja wzorców europejskich.

Również na Zakaukaziu, a więc na obszarze tradycyjnie postrzeganym jako azjatycki, w miastach gruzińskich i ormiańskich pojawiają się motywy secesyjne. Nowa architektura jest bezpośrednim przeniesieniem wzorców europejskich albo połączeniem secesyjnej

ornamentyki z formami lokalnymi. Secesyjne elewacje skrywały tradycyjne wnętrza i podwórza. Secesja pojawia się tutaj zresztą nie tylko w architekturze, ale również

w dekoracji mebli, a przede wszystkim różnorodnych bibelotów. Nowa sztuka inspirowała się kulturą Dalekiego Wschodu, chociaż styl secesyjny odnajdziemy w Chinach

Wnętrze Dworca
Witebskiego
w Sankt Petersburgu
zaprojektowane
przez Stanisława
Brzozowskiego ►





Pałac Sztuk Pięknych
w Meksyku,
zaprojektowany przez
Adamo Boariego ▲

w pojedynczych realizacjach, jak np. dworzec kolejowy w Harbin, który równie dobrze mógłby stać na terenie Galicji lub w zaborze rosyjskim. Harbin był zresztą miastem szczególnym. Założony w 1898 roku w czasie budowy kolei wschodniochińskiej, notabene przy kluczowym udziale Polaka inż. Adama Szydłowskiego,

był w tym czasie miastem rosyjskim. Art nouveau na Bliskim Wschodzie wiąże się przede wszystkim z obecnością kultury europejskiej, dlatego też styl ten nie został na większą skalę zasymilowany.

Formy art nouveau można za to zobaczyć w Ameryce Łacińskiej, choć styl pojawił się tam dość późno, bo po 1900 roku. Za

Wnętrze Kapitolu
w Hawanie ▼





Wnętrze pałacu
Barolo w Buenos
Aires ▲►

jedną z najstarszych realizacji, jednak o jeszcze bardzo eklektycznej formie, uchodzi znajdującego się w Meksyku Palacio de Bellas Artes (Pałac Sztuk Pięknych) z 1904 roku (jego wnętrza zostały w latach 30. XX w. przebudowane w stylu art déco). Budowla nie ma jednak charakteru secesyjnego, a jedynie na jej fasadzie



pojawiają się takie dekoracje, jak np. charakterystyczny nerkowaty wykrój okien. Znajdujący się w Buenos Aires budynek Paragwaju wystawiony z okazji Wielkiej Wystawy Światowej w 1910 roku wskazuje wyraźne wpływy belgijskiego secesjonisty Victora Horta. Art nouveau jest również dobrze reprezentowany w innych miejscach,

Balkon Klubu
Hiszpańskiego – detal,
Buenos Aires ▼





Późnosecesyjny budynek Teatro Faenza w Bogocie wystawiony został w 1924 roku ▲

m.in. w Bogocie znajduje się jeden z najlepszych przykładów secesyjnej architektury na tym obszarze – Teatro Faenza zaprojektowany przez Juana

Pablo Cruz oraz Yarleysa Pulgarína, a wznie-siony w latach 1922–1924 przez Juana Conchę. Wówczas w Europie secesja była już postrze-gana jako uosobienie artystycznego kiczu.

Poza Europą secesja na dobre zagościła jednak przede wszystkim w Stanach Zjed-noczonych. Nie tylko sięgano do wzorców europejskich, ale również ewoluowały one w oryginalne rozwiązania. Palmę pierwszeń-stwa wiodło nowojorskie Tiffany Studios oraz



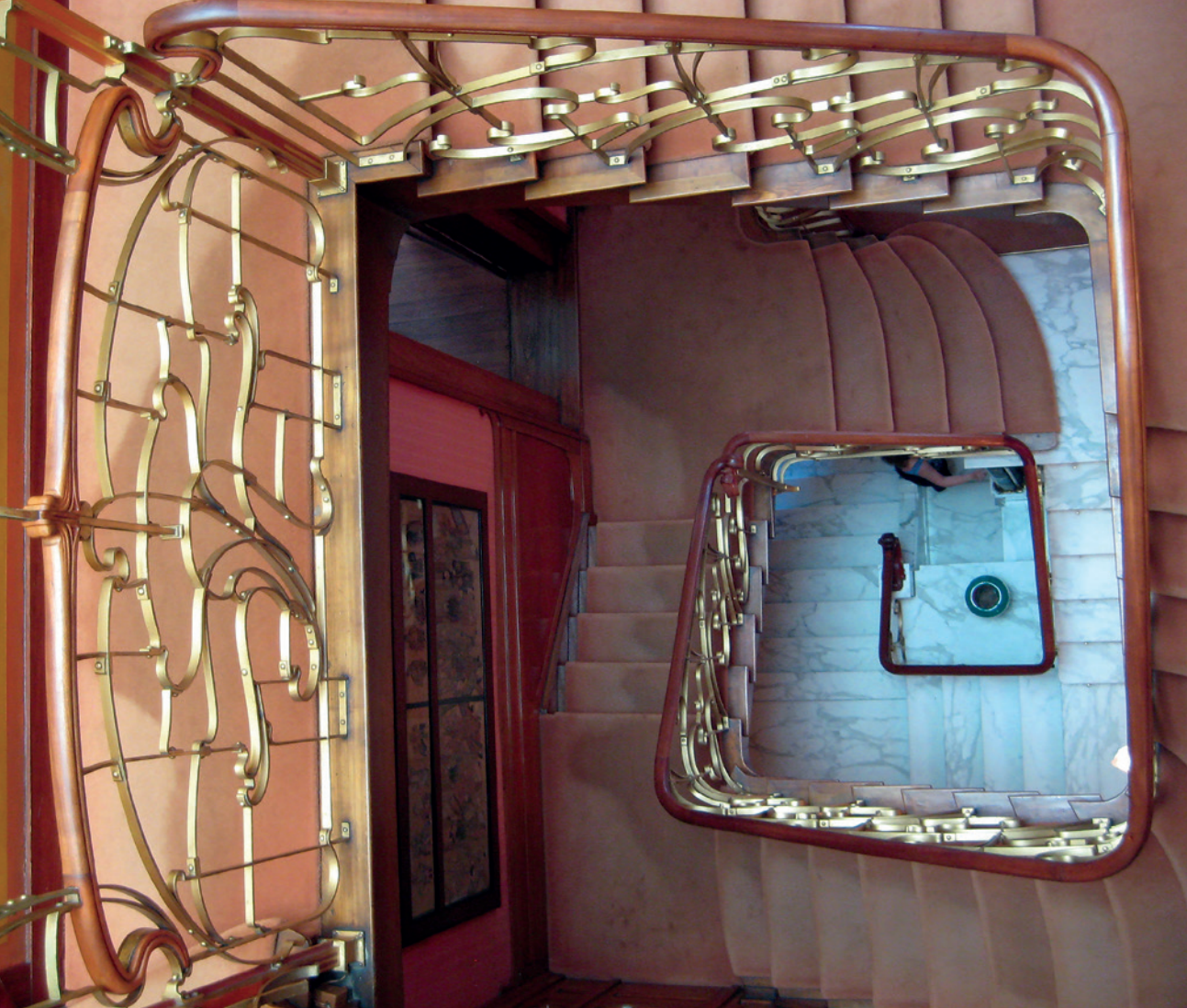
Teatro Faenza – detal, Bogota ▲

środowisko chicagowskie.

Nowy styl docierał również w inne miejsca, czego dosko-nałym przykładem może być Rookwood Pottery of Cincinnati, a także niektóre reali-zacje Louisa Sullivana. Secesja swoją obec-ność zaznaczyła w wielu miejscach poza Starym Kontynentem, ale zazwyczaj stano-wiła obcy, europejski twór, który słabo asymi-lował się z lokalnymi tradycjami. Do pewnego stopnia wyjątkiem były właśnie Stany Zjedno-czone. Niemniej i tutaj art nouveau była raczej twórczą interpretacją europejskich inspiracji niż stylem, który nawiązałby twórczy dialog z tradycją artystyczną.



Louis Comfort Tiffany, Anioł Zmartwychwstania, 1904 rok



CHRONOLOGIA

Secesja była dość krótkim okresem w sztuce. Trwała około dwudziestu lat, a jeżeli przyjąć czas jej pełnego rozkwitu to tylko około dziesięciu. Zachodzące wówczas zmiany miały dużą dynamikę i wbrew pozorom nie jest łatwo zamknąć secesję w czytelne chronologiczne ramy. Tradycyjnie za początek stylu przyjmuje się budowę Hôtel Tassel Victora

Horty w Brukseli w latach 1892-1893 lub otwarcie nowej galerii Binga w 1894 roku. Rok 1900 to jego

apogeum, a koniec przypada na około 1910 rok.

Art nouveau, jak niemal każdy inny kierunek, ma swoich poprzedników, ale też i epigonów. Różnie rozwijał

się w poszczególnych ośrodkach. Jego bezpośrednim poprzednikiem jest angielski ruch reformy rzemiosła Arts and Crafts, którego idee dojrzewały już w połowie XIX wieku. W 1861 roku William Morris, czołowy przedstawiciel ruchu, założył w Londynie firmę Morris, Marshall, Faulkner and Co. Choć nie zdobyła pozycji dominującej, to jej dość intensywny rozwój pobudził powstawanie kolejnych przedsiębiorstw i stowarzyszeń, które w 1888 roku zjednoczyły się pod wspólnym szyldem Arts and Crafts Exhibition Society. W tym samym czasie Charles Robert Ashbee otworzył własną szkołę rzemiosła. Mimo że ruch ten dla nowej sztuki odegrał rolę bezpo-

Klatka schodowa
w Muzeum Victora
Horty, Bruksela ▲

Najdrobniejsze
detale w kamienicy
Victora Horty
(obecnie muzeum)
są szczegółowo
dopracowane ◀





Drzwi prowadzące
do Red House – domu
William Morrisa ▲

średniego inspiratora, a jego idee znalazły odbicie w niemal całej Europie, to istotne było również pojawienie się w połowie XIX wieku prerafaelitów. We Francji szczególną rolę odegrał Eugène Viollet-le-Duc, którego niekonwencjonalne podejście do historyzmu oraz idee przedstawione w *Entretiens sur l'architecture* z lat 1863-1872 uczyniły idolem zbuntowanych architektów z Hectorem Guimardem na czele. W tym samym czasie w Paryżu zaczęły powstawać pierwsze plakaty i dokonał się przełom związany z pojawieniem się impresjonizmu. Co prawda, twórcy secesji odnosili się do niego z dystansem, niewątpliwie jednak miał on wpływ na późniejsze zmiany w sztuce.

Auguste Rodin,
Danajda, 1902 rok ►



Wejście do stacji metra
Porte de Dauphine,
architekt: Hector
Guimard, Paryż ▲

W pochodzących z lat 80. XIX wieku dziełach coraz częściej pojawiała się płynna, falista linia, widoczna w pracach m.in. Auguste'a Rodina i Vincenta van Gogha, gdzie była jednym z elementów dynamizujących obraz, a także we wczesnych realizacjach Antonia Gaudiego. Od połowy lat 90. XX wieku zaczynają





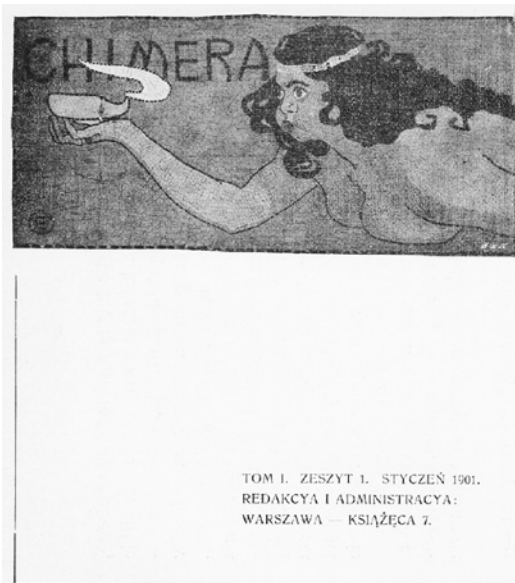
Okładka magazynu „Jugend” z 30 maja 1896 roku ▲

powstawać czasopisma skupiające twórców secesji – „Pan” oraz „Jugend”, „Ver Sacrum”, a w Polsce „Życie” i „Chimera”. W 1900 roku na Wystawie Światowej w Paryżu zaprezentowana secesja stała się sensacją i właściwie z dnia na dzień pojawiła się na nią moda, która trwała do około 1910 roku. Ten nowy kierunek w sztuce już około 1905-1907 stracił impet i wyraźnie



Joseph Sattler, niemiecki plakat dla magazynu sztuki „Pan”, 1895 rok ▲

zaczął się wypalać, by w końcu dość gwałtownie przysnąć. W chwili wybuchu I wojny światowej był jeszcze obecny, jednak zepchnięty na margines. Po zakończeniu działań wojennych powstały już zupełnie nowe prądy, a o secesji mówiło się właściwie już tylko źle lub bardzo źle. Co prawda, na początku lat 20. XX wieku powstały jeszcze pojedyncze obiekty w tym





stylu, jednak nie były już zbyt entuzjastycznie przyjmowane i stanowiły wyraz epigonizmu.

W początkowym okresie charakterystyczny dla secesji jest dynamizm, swoboda form i żywa kolorystyka. Po 1900 roku obserwuje się tendencję do ich uspokojenia i ustrukturalizowania, a w niektórych ośrodkach, z Wiedniem na czele, wręcz geometryzacji. W architekturze obok dzieł, które w pełni są wyrazem jej stylu, pojawiła się też w połą-

czeniu z formami historycznymi. Około 1900 roku secesja uzyskała największą czystość stylową, by około

1910 roku coraz wyraźniej splatać się z formami proto-neorenesansowymi. Andrzej K. Olszewski dla polskiej secesji wskazuje przede wszystkim

lata 1900-1908, które cechowało „uproszczenie form historycznych (...), dążenie do przejrzystości funkcji, zastosowanie konstrukcji żelbetonowej”. Później widoczna jest tendencja do modernizacji form. Styl, zwłaszcza na prowincji, rozwijał się właściwie dopiero od około 1907 roku, a rok 1910 to jego apogeum. Niemniej przed I wojną światową było widać, że powoli schodzi ze sceny.

Koloman Moser,
projekt plakatu
Pierwszej Wielkiej
Wystawy Sztuki
Secesyjnej ▲

Okladka „Chimery”,
1 stycznia 1901 rok ◀



Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Czwarty stan*, 1901 rok



NA STYKU NOWEGO I STAREGO ŚWIATA



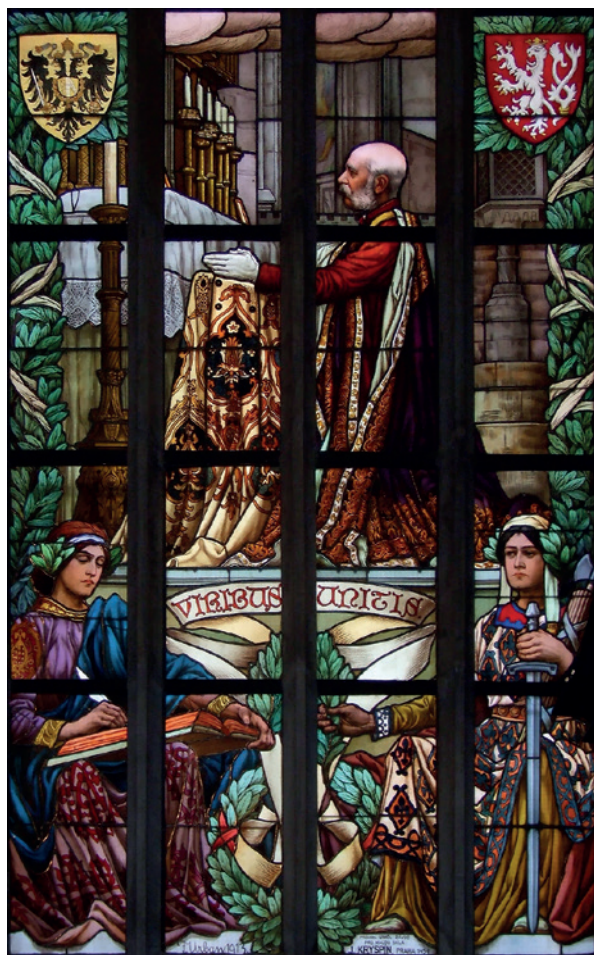
Witraż w kościele św. Leopolda na Steinhofe
w Wiedniu, Koloman Moser

NA STYKU NOWEGO I STAREGO ŚWIATA

Świat polityki i sztuki, nawet jeżeli na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie dość odległych, są sobie bliskie. Późniejsza niechęć do secesji spowodowała, że w okresie triumfu modernizmu w latach 20. i 30. XX wieku próbowano podtrzymywać jej mit jako sztuki pozbawionej narodowej tożsamości.

Strojność formy, bogata ornamentyka, skupienie się bardziej na osobistym niż

zbiorowym doświadczeniu mogą potwierdzać takie wyobrażenie. Zresztą gdy patrzymy na pawie, ważki, kasztany lub romby i kwadraty, to polityka ze swoimi sporami i brutalnością wydaje się być odległą planetą. A jednak pod tą pozorną warstwą obojętności kryją się liczne polityczne resentymenty. Europa około 1900 roku była silnie podzielona, a napięcie militarne coraz bardziej odczuwalne. Artyści, co notabene jest jakimś wyborem politycznym, próbowali uciekać od brutalnej codzienności w poczucie duchowej jedności, kształtowanej przez ponadnarodowy estetyzm. Wspólnota sztuki, wspólnota bliżej nieokreślonego ducha, zdaje się wznosić ponad doraźne polityczne podziały. Ponadczasowe piękno zaklęte w przedmiotach drobnych – broszy,



František Urban,
fragment witraża
w kościele św. Barbary
w Kutnej Horze,
1913 rok ▲

Alfons Mucha,
Dama kameliowa,
1896 rok ►

sukni lub krzesło, wznosi się ponad codzienność, jest wieczne. Wiek XIX lubował się w utopiach, a secesja w jakimś stopniu jest snem o perfekcji, ale tej doskonałej jedności wówczas w Europie nie było. Widać to w relacjach artystów, antagonizmach i sporach prywatnych, ale także i politycznych. Polityka, jak zawsze, jest wielkim teatrem brutalnego świata. Pod koniec wieku XIX i na początku XX Europą targały silne konflikty polityczne. Coraz wyraźniejsza dominacja Niemiec oraz zawarte porozumienie najpierw z Austro-Węgrami, a później także z Włochami zagrażały przede wszystkim europejskim i światowym interesom





Secesyjne reliefy na kamienicy przy ul. Świętej Trójcy 23 w Bydgoszczy (1904 r.) ▲

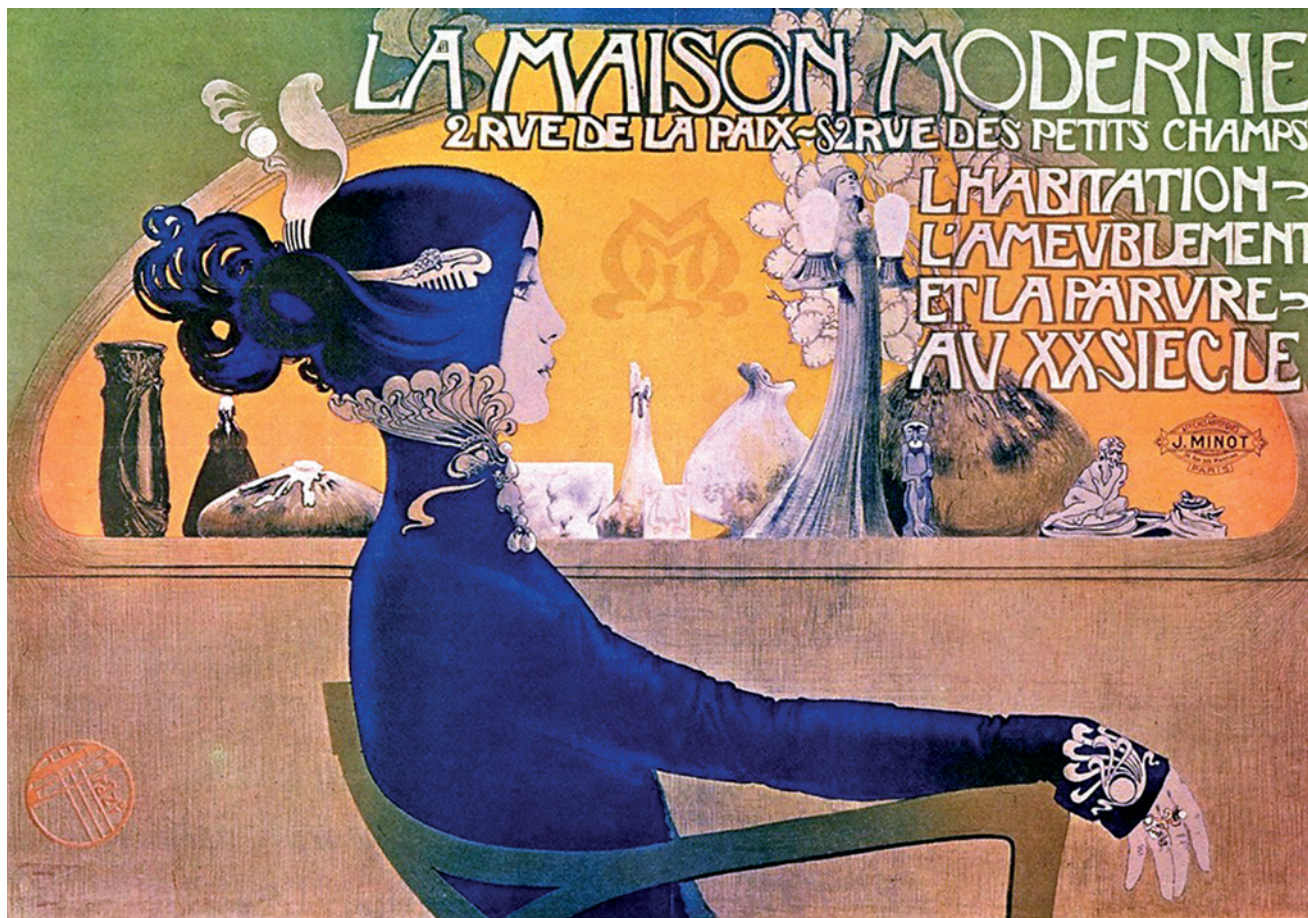
Francji, Anglii i Rosji. Zawierane porozumienia takie jak tajna konwencja z 1873 roku między Rosją a Niemcami miały charakter doraźny i w miarę antagonizowania się stanowisk były zrywane. Niemniej relacje między Wiedniem a Berlinem też nie były pozbawione napięć. Sztuczny twór, jakim było cesarstwo Austrii z jego wielonarodową strukturą, wobec coraz bardziej narastających tendencji narodowościowych stał się potęgą na bardzo chwiejnych podstawach. Jednocześnie upokorzona w wojnie w 1870 roku Francja, która straciła część Lotaryngii, co dodatkowo podsycało i tak silny francuski nacjonalizm, miała ze swoim niemieckim sąsiadem napięte relacje. Izolacjonistyczna polityka Wielkiej Brytanii kształtowała jej europejską pozycję.



Sadie Wendell Mitchell, plakat *Dig*, 1909 rok ▲

W tle tych konfliktów europejskie głowy rozpalala masa problemów bardziej lokalnych, a więc sprawa Turcji, zmieniająca się sytuacja kolonii zbyt gwałtownie wyrwywających się na wolność, konflikty niepodległościowe państw skandynawskich i wiele innych. Charakterystyczne jest to, że artyści austriaccy nawiązali bliskie kontakty z Niemcami. Współpraca artystyczna na linii Paryż-Wiedeń, a tym bardziej Paryż-Berlin nie wyglądała tak korzystnie. Łatwiej było o współpracę Szkotów z Austriakami niż o inspiracje sztuką szkocką w Londynie.

Z powyższego szkicu historycznego wynika, że secesja była przede wszystkim dzieckiem swojego czasu. Jej twórcy byli po uszy zanurzeni w światopoglądowych



Manuel Orazi, plakat reklamujący galerię art nouveau La Maison Moderne, 1902 rok ▲

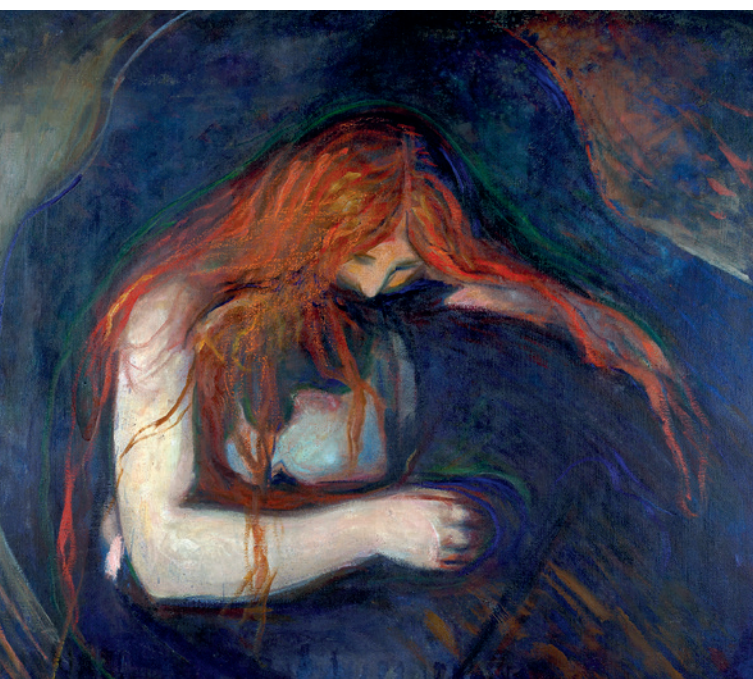


i filozoficznych sporach, zarżarcie toczonych przy kawiarnianych stolikach i w murach uczelni. Ich wybory artystyczne stanowiły część tego dyskursu, a w pewnym stopniu stały się wręcz najważniejsze. Charakterystyczna dla secesjonistów postawa odrzucenia aktualnie dominujących postaw kulturowych, niepokorny artystyczny gest, był na pewno pociągający sam w sobie, ponieważ niósł za sobą zmianę świata, twórczość czynił oryginalną, a artystę reformatorem. Nie byłoby go jednak, gdyby nie fakt, że sztuka historyzująca i akademicka nie miała możliwości odniesienia się do tego, co rozpałało ówczesne spory. A był to w pierwszej kolejności wielki pokłon przed naturą,

Jan Toorop, plakat *Delftsche Slaolie*, 1893 rok ◀



Jan Toorop,
Nowa generacja,
1892 rok ▲



w której twórczej sile wszystko jest pogrążone. Hegłowska abstrakcja ducha przenikającego świat została zastąpiona twórczą mocą natury. Ta witalność świata jest źródłem zachwyty, ale i niemal paraliżującego lęku. Odradza się w zdającym się nie mieć końca cyklu przyrody, gdzie wszystko się powtarza. Odkrywanie tego jest też odczytywaniem na nowo nas samych. Podlegamy tej samej sile – to jest nasza moc, ale i słabość. Stajemy się połączeni z naturą bytu, czy jednak możemy w niej ocalić siebie? Jeżeli podlegamy naturze, to gdzie jest miejsce naszej wolności? Nie tylko śmierć, nieodłączna część natury, ale

Edvard Munch,
Wampir, 1895 rok ◀

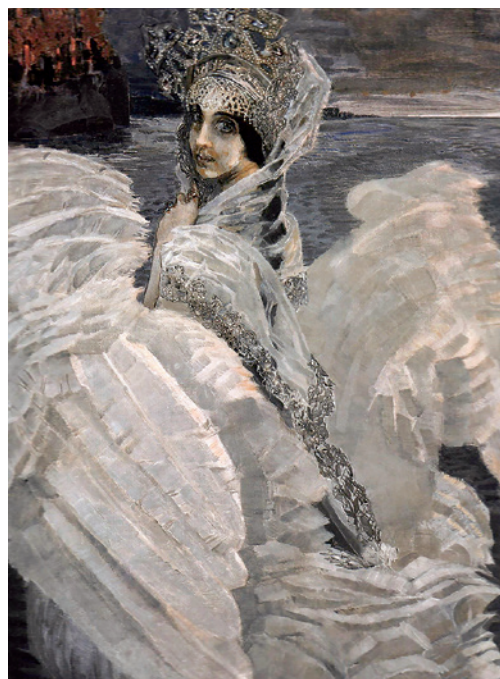


Gustav Klimt, *Danae*,
1907 rok ▲

i niebezpieczeństwo zatra-
cenia siebie jest częścią
naszego życia i jego tragi-
zmu. Twórcy secesji próbowali uciec od
niego w rodzaj zabawy światem. Dekoracyj-
ność i strojność form, zachwyt nad ulotnym
pięknem chwili, wreszcie hedonistyczna
fascynacja światem erotycznej, a niekiedy
wyuzdanej dekadencji były formą ucieczki
i zachwytem nad witalnością, hołdem skła-
danym naturze i buntom przeciwko niej,
próbą ocalenia własnej indywidualności
i jednocześnie jej ztracaniem. Doświad-

Michail Wrubel,
Księżniczka łabędzi,
1900 rok ►

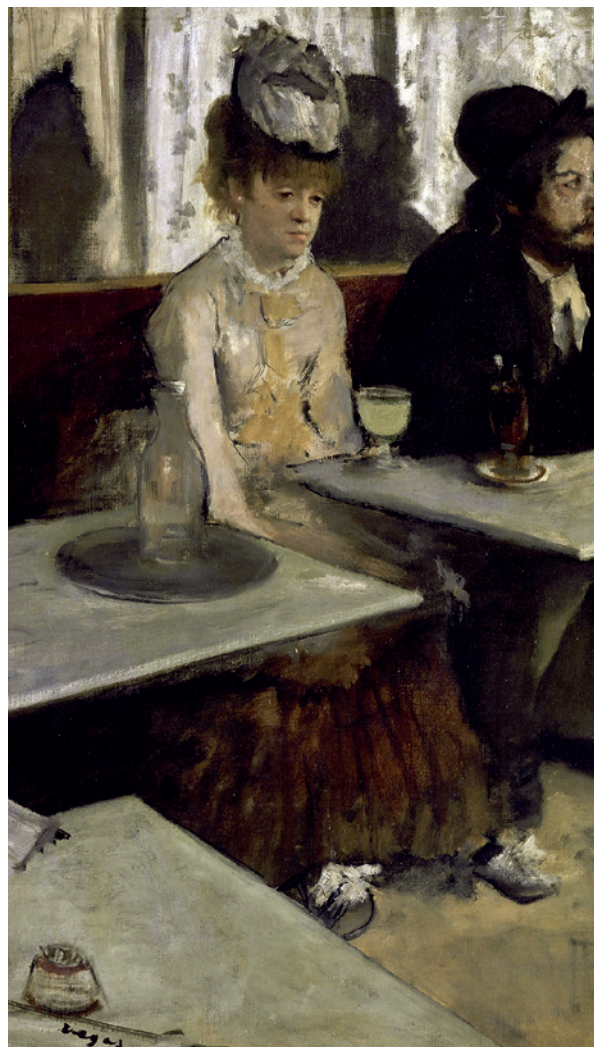
czenie kryzysu, nieunik-
nionego upadku dotychcza-
sowych wyobrażeń o tym,
jaki jest świat, może budzić





Alfons Mucha, plakat reklamujący bibułki papierosowe JOB, 1898 rok ▲

optymizm, którego jednym z przejawów będzie naiwna wiara w oczyszczającą moc sztuki, a z drugiej wydobywać targające człowiekiem lęki i niepokoje. Kwestionowane są podstawowe wartości: obiektywizm prawdy, racjonalny postęp, duchowa jedność społecznej wspólnoty. Wobec tego konieczne stawało się postawienie na powrót bardzo podstawowego pytania o świat wartości. Metafizyczny porządek świata wydawał się niemożliwy do ocalenia. Dla niektórych przestrzeń wybawienia wartości była odkrywana na nowo łączność z naturą, teraz jednak uosobioną nie przez abstrakcyjnego ducha, ale odnajdywaną w widoku krakowskich Bielani, pięknie górskich szczytów i ulotnym



Edgar Degas, Absynt, 1876 rok ▲

zachwycie nad lotem ważki. Tajemnicę natury odkrywano w swojskości, swoistym poczuciu jedności z przyrodą. Wieść będzie ku temu nie tylko sztuka, ale też kultura i nauka. Dadzą one nadzieję na ocalenie, a właściwie skonstruowanie na nowo świata wartości. To one mogą pozwolić na doświadczenie jedności świata. Filozofem rozczącym sobie prawo do przewartościowania wartości był Fryderyk Nietzsche. Niemniej ważne było odkrywanie własnego ja, stąd zachwyt psychoanalizą i siłą popędów, w tym najpotężniejszego – woli życia, wyrażającego się przede wszystkim fascynacją seksualnością. Za nią kryje się nieubłagany porządek natury, która daje życie, ale też je unicestwia. Nasze życie niczym



Profesorowie pijący
absynt, ilustracja
w „Harper's New
Monthly Magazine”,
kwiecień 1889 roku ▲

w bajce o śpiącej królewnie upływa w oczekiwaniu na ten drugi dar. Człowiek zostaje zawieszony między siłą instynktów determinujących egzystencję, które kierują ku życiu, a rozumu i norm, próbujących je zrozumieć i uporządkować. Stara się od tego uwolnić, kształtując rozumienie wynikające z przeżywania i ekspresji. Nieuświadomione uwarunkowania sztuki, były – jak zauważa Teresa Pękała – powszechną tezą na przełomie XIX i XX wieku. Sztukę traktowano jako rodzaj poznania, czemu wyraz dał

Amélie Beaury-Saurel,
Dans le bleu,
1894 rok ►

Stanisław Przybyszewski:
„Sztuka wnika w istotę
wszechrzeczy. Czyta zwy-
kłemu człowiekowi ukryte

runy... kojarzy duszę człowieka z duszą wszechnatury, a duszę jednostki uważa za przejaw tamtej”. Z jednej strony jest czystość natury, z drugiej kawiarniany stolik pograżony w oparach absyntu i zapachu cygar.





WOBEC HISTORYZMU

Charles Voysey, a wraz z nim i inni secesjoniści głosili, że czas zerwać z tyranią stylów. Przeciwno czemu tak naprawdę występowano, czy sztuka wieku XIX, przynajmniej w swoim późnym wydaniu, rzeczywiście nie miała niczego ciekawego do zaoferowania? Jaki był stosunek secesjonistów do reformatorskich prądów sztuki XIX

stulecia? Czy secesjoniści rzeczywiście potrafili zdefiniować sztukę na nowo?

Charles Voysey,
Tulipan,
1893–1895 ▼

Przemiana, jaka się dokonała, była niezwykle gwałtowna, przynajmniej w kontekście wcześniejszych artystycznych reform, a myślenie nowego pokolenia artystów zdominowały dwa hasła – nowoczesność i antyhistoryzm. „Istnieje tylko jedna zdrowa przesłanka wszelkiej kultury: namiętna miłość tego, co jest dzisiaj i tutaj, naszej epoki, naszego kraju” pisał w 1900 roku August Endell. Secesjoniści, zwłaszcza w architekturze, nie zwracali się przeciwko stylom historycznym, a wręcz przeciwnie, bardzo często świadomie do

Charles Voysey, kapa
na łóżko, 1895 rok ▼



Postbrücke,
Szwajcaria ◀

nich nawiązywali. Za Viol-
letem le Ducem szczególnie
inspirowano się średniowie-
czem. Poszukiwania stylu narodowego, ważne
w działaniach wielu secesjonistów, kazały
zwracać się w kierunku różnych form sztuki,
np. w Nancy było to rokoko, a Antonio Gaudi
nie stronił od inspiracji formami barokowymi.
Im bardziej mamy do czynienia z budownict-
wem masowym, tym mniej zostaje z oryginal-
nością secesji. Problemem historyzmu nie
był jego odtwórczy charakter. Wręcz prze-
ciwnie, w jego ramach, także około roku
1900, wciąż powstawały bardzo interesujące
realizacje. Były to jednak obiekty jednost-
kowe, które w strukturze miasta przyćmie-
wała masowość byle jakiego budownictwa
pokrywanego schematycznym ornamentem.
Jak napisał Remy de Gourmont: „Nawet
piękno greckie jest szkodliwe, kiedy się je
podziwia zbyt konkretnie. Namietny podziw
skłania do realizacji, to znaczy do kopio-
wania; w ten sposób erudycja artystyczna
i muzea wypaczają prawdziwy gust rasy.
Kopiowanie to silna pokusa dla leniwych, to
wypoczynkowa forma aktywności! Dziewięt-
nasty wiek nic innego nie robił w sztukach
dekoracyjnych; należałoby sobie życzyć, aby



Eugène Viollet-le-
Duc, projekt kaplicy
w Pałacu Papieskim
w Awinionie ▶

wiek nasz, po kilku pracow-
itych próbach nie przyjął jako
zasady końcowego zdania
z Bouvard i Pecuchet: I znowu
zabrali się do kopiowania”. Kwartę domów,
które przestawały się od siebie odróżniać,
zatracały swoją oryginalność. W coraz mniej-
szym stopniu odpowiadały też wymaganiom
nowego higienicznego stylu życia. Im więcej
wiedziano o człowieku, o jego
fizjonomii i psychice, tym
więcej dostrzegano zagrożeń.
Szeroko rozumiany historyzm

Panoramyczny widok
na Place de l'Opera,
Paryż, 1909 rok ▼





Opera Wiedeńska,
między 1890 a 1905
rokiem ▲

został zaatakowany za swój
odtwórczy charakter i ba-
nalność, wreszcie i brzy-
dotę seryjnie powtarzanych
ornamentów oraz budowli.

Problemem secesjonistów było jednak to, że
choć właściwie przeculi wypalenie się
dotychczasowego modelu architektury, to
jednak nie do końca właściwie to zdefiniowali.
Przed wszystkim, zastępując jeden ornament
innym, nie wprowadzili rzeczywistej zmiany.

Bronił się on rzecz jasna doskonale w realiza-
cjach wybitnych, które mają charakter jednost-
kowy. Im jednak tańsza i bardziej masowa
produkcja architektoniczna, tym większa jej
banalizacja. Im bardziej secesja przebiła się
do masowego odbiorcy, tym bardziej prze-
stawała być rzeczywiście atrakcyjna. Nawet
nieobciążona historycznymi
kontekstami w takim stopniu
jak architektura amery-
kańska, nie potrafiła uwolnić

Pałac Hofburg
w Wiedniu, między
1890 a 1905
rokiem ▼





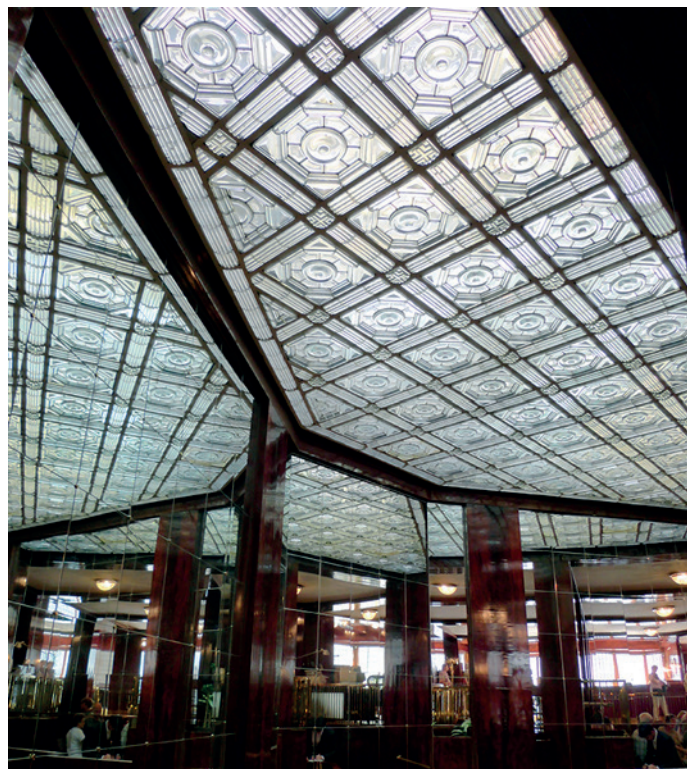
Eklektyczny pałac
Izraela Poznańskiego
w Łodzi,
1888–1903 ▲

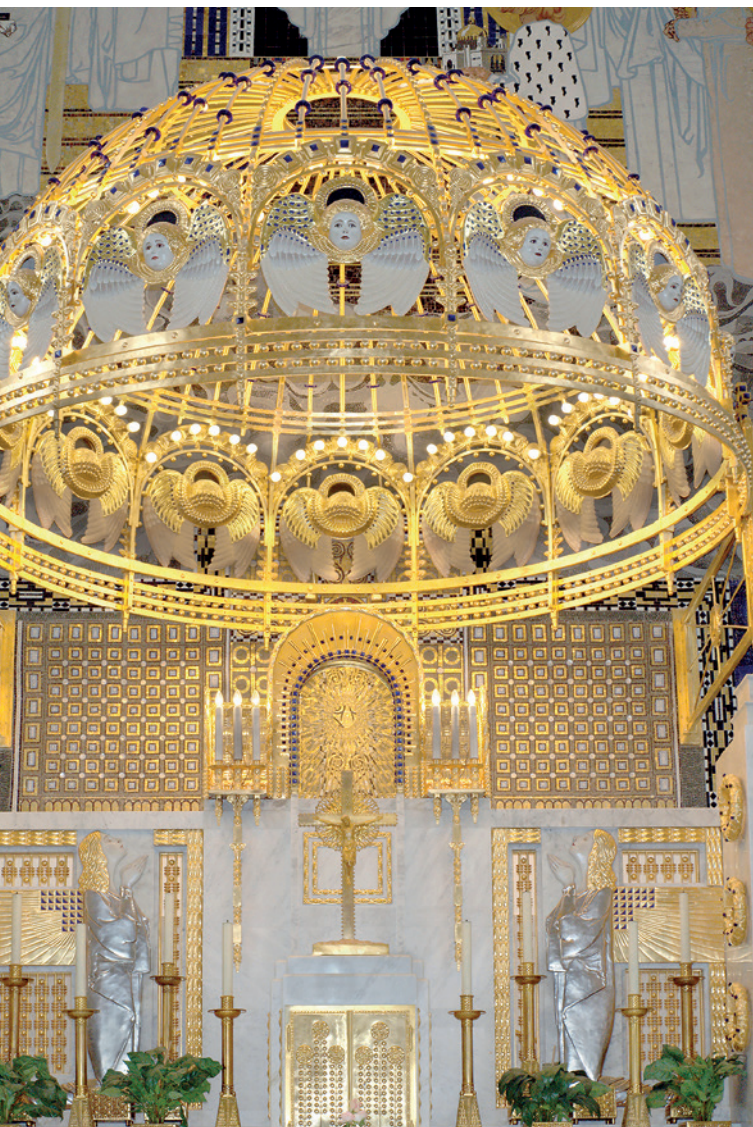
Budynek TsUM
w Moskwie, architekt
Roman Klein ▼

się od dyktatu zdobnictwa. Potrzebny był dopiero Adolf Loos i wcześnie moderniści, aby pokazać, że ornament może być zbędny i jest on pewnego rodzaju uzupełnieniem, nieco zbyt pryncypialnie określonym wówczas jako zbrodnia. Pojawiające się w XIX stuleciu nowoczesne rozwiązania architektoniczne, znowu najbardziej śmiało wykorzystane

w budownictwie amerykańskim, zostały przez twórców nowej architektury dostrzeżone i w jakimś stopniu zastosowane. Z jednej strony pozwoliło to w niektórych projektach na zmianę układu pomieszczeń w masowej architekturze, ale rozwiązania takie, jak np. stropy Kleina, coraz powszechniej wykorzystywane, nie pociągnęły za sobą rzeczywistej zmiany paradygmatu architektury. W ten sposób można było poprawić

Wnętrze Looshaus –
wiedeńskiej
kamienicy ▼





komfort życia jednostkom, ale nie całemu społeczeństwu. Architekturze historyzującej brakowało narzędzi do przeformułowania swojego języka na potrzeby wyzwań nowoczesnego świata. Zresztą, co gorsza, nie bardzo widziano taką potrzebę. Nowatorzy działający około 1900 roku taką konieczność jednak dostrzegli, chcieli uratować pewien dotychczasowy porządek.

Estetyzm secesji był na wskroś naiwny. Najlepiej widać to nie w architekturze, a w rzemiośle artystycznym znajdującym się na drugim biegunie do formułującego się wzornictwa przemysłowego. Twórcy secesji znowu dobrze zdiagnozowali problem. Banalność i powtarzalność form, brak należytej troski o jakość masowo produkowanego przedmiotu stanowiły problem. Oczywiście powstały też projekty indywidualne, czerpiące z repertuaru form historycznych,

Wnętrze kościoła
św. Leopolda na
Steinhofie w Wiedniu,
projekt Otto
Wagnera ◀ ▶



Kielich projektu Émile
Gallé ▲

niezadko o naprawdę dobrym poziomie artystycznym. Cóż z tego, skoro dominowała produkcja masowa. Większość twórców secesji – przynajmniej na poziomie programu – błędnie określiła rozwiązanie tego problemu jako powrót do jednostkowości przedmiotu. Nie chodziło o to, że dla rzeczy jednostkowych, dla tego *hand made* nie było miejsca, jednak oparcie całej produkcji na jednostkowej pracy w sposób oczywisty doprowadziłoby do paraliżu. Przede wszystkim jej koszt byłby tak wysoki, że musielibyśmy się obyć bez większości udogodnień współczesnego świata. Znowu tak naprawdę trzeba było modernistów, aby w pełni wyartykułować program wzornictwa przemysłowego. Secesjoniści zresztą też zwracali się ku maszynie. Jak twierdził Henry van de Velde: „Maszyna jako narzędzie pracy nie przeszkadza pięknu, lecz przeciwnie, powinna i może być dzielną pomocnicą czło-

Lampa projektu Émile
Gallé, 1902 rok ►



Szklanki projektu Émile
Gallé, 1900 rok ▲

wieka przy wyrobie pięknych przedmiotów. Maszyna stała się narzędziem wyzysku nie z natury swojej, lecz wskutek warunków społecznych”. Artyści chcieli jednak, by maszyna odtwarzała formy stworzone dla dzieł jednostkowych. Ten projekt musiał doprowadzić do ich banalizacji.





W malarstwie i do pewnego stopnia rzeźbie rewolucja zaczęła się dokonywać wcześniej, właściwie obecna była przez cały wiek XIX, który zmagał się z akademizmem.

Secesjonistom nie do końca było po drodze z impresjonistami, chociaż zdarzały się interesujące połączenia,

Gustav Klimt, *Fryz Beethovena. Trzy Gorgony* ▼

jak chociażby w twórczości Józefa Mehoffera.

Dla niektórych twórców obraz miał być jedynie częścią jednolitej struktury wnętrza, odchodzono zatem od ograniczenia ramą na rzecz malowidła ściennego. Oczywiście nie wszyscy aż tak radykalnie rozumieli te idee. Z jednej

Gustav Klimt, *Fryz Beethovena. Tęsknota za szczęściem* ▲





Fragment wnętrza
Domu Miejskiego,
Praga ▲

strony obraz zachował autonomię, z drugiej jednak twórczości większości malarzy nie dało się w prosty sposób wpisać w ramy secesji, a bliżsi byli symbolizmowi lub rodzącemu się ekspresjonizmowi. Z secesją łączyła ich stylistyka poszczególnych form, a nie istota ich twórczości. Byli oni jednak marginesem, ponieważ wciąż jeszcze rządził salon ze swoimi akademickimi wyborami. Nie brak było artystów doskonale się w tej manierze odnajdujących. Jednak drogi współczesnej sztuki zaczynały podążać w już zupełnie innym kierunku.

Akademizm odrzucił spontaniczność i jednostkowość sztuki na rzecz uniwersalnej poprawności formy.

Louis Comfort Tiffany,
Zesłanie Ducha Świętego,
1892 rok ►

Współczesny świat dokonał pewnego rodzaju odwrócenia sytuacji, ponieważ sztuka miała być wyrazem tego, co indywidualne, a przedmioty użytkowe i architektura stały się masowe. Tego przełomu nie mogli przeprowadzić akademicy, którzy nie potrafili ocalić w tej idei istoty swojej twórczości. Secesja stanowiła otwarcie tej drogi, nie była jednak dość radykalna. Przejście od wieku XIX do modernizmu dokonało się niezwykle radykalnie. Secesja odegrała w nim swoją historyczną rolę pomostu między dwiema epokami. W tym sensie była na wskroś sztuką potrzebną swojemu czasowi.





WYSTAWY ŚWIATOWE

Wiek XIX był czasem kształtowania się rynku sztuki. Przemiany społeczne – przede wszystkim zwiększająca się rola mieszczaństwa i coraz szersze zainteresowanie kulturą przy jednoczesnym zmniejszeniu się znaczenia tradycyjnych mecenasów, czyli Kościoła i wielkiej arystokracji – dały artystom większą przestrzeń twórczej swobody, ale też zmusiły do znalezienia nowych dróg docierania do odbiorców. Zwiększająca się liczba artystów, kierunków, tendencji i wydarzeń, toczona na tym tle spory, problem wiedzy o nich prowadziły do pojawienia się postaci krytyka sztuki, co było zjawiskiem nowym (za pierwszego z nich niekiedy uważa się Diderota). To właśnie krytyk stał się jednym z pośredników między artystą i odbiorcą. Za tym

idzie pojawienie się i rozwój prasy poświęconej wydarzeniom kulturalnym i sztuce – począwszy od popularnych magazynów lansujących modę na różnorodne zjawiska po publikacje specjalistyczne. Drugą nowością stał się sprzedawca, choć system galerii wciąż był jeszcze słabo rozwinięty. Artysta musiał znaleźć klienta na swoje obrazy, co dla niektórych oznaczało mniej lub bardziej świadome artystyczne kompromisy. Nieliczni przekonani o swojej racji czasem zwracali się przeciwko wszystkim i podążali własną drogą. Jednym przyniosło to sławę, chociaż zazwyczaj przychodzącą późno, nierzadko po śmierci, inni popadli w zapomnienie. Miejscem, w którym można było konfrontować dokonywane wybory artystyczne z wyborami

Wystawa rzeźby
w Grand Palais
podczas paryskiej
wystawy światowej
w 1900 roku ▲



Grand Palais, Paryż,
1900 rok ▲

publiczności, były wystawy. W świat secesji wprowadzały często te organizowane przez stowarzyszenia nowej sztuki. Najistotniejsze z nich formułujące nowy język, to wystawy: belgijska z 1894 roku, w Dreźnie i Sztokholmie – obydwie z roku 1897, oraz wiedeński pawilon secesji.

Najważniejsza była wystawa powszechna w Paryżu. Nie była oczywiście pierwszą, ponieważ tradycja takich wystaw sięga połowy XVIII wieku, ale jako regularne przedsięwzięcie odbywa się od 1851 roku do dziś. Paryską wystawę odwiedziło około 50 milionów gości. Oczywiście nie wszyscy byli zainteresowani sztuką i nie wszyscy odwiedzili Grand Palais, gdzie odbywała się największa prezentacja sztuki i trudno

Wystawa rzeźb podczas
paryskiej wystawy
światowej, 1900 rok ►





Galeria Maszyn
podczas paryskiej
wystawy światowej
w 1900 roku ▲

Austriacki pawilon na
paryskiej wystawie
światowej,
1900 rok ▼

było wyłowić poszczególnych artystów. Potencjał takich przedsięwzięć był olbrzymi. Wystawa w Paryżu, trwająca od 15 kwietnia do 12 listopada, była szczególna, ponieważ miała podsumować dokonania XIX stulecia: gloryfikować postęp, a jednocześnie postawić pytania o dalszy rozwój. U podstaw jej organizacji znalazł się



Królewska
Manufaktura
Porcelany podczas
paryskiej wystawy
światowej
w 1900 roku ▲

konflikt między Paryżem i Berlinem, który początkowo również planował zorganizowanie w 1900 roku wystawy powszechnej. Francuzom udało się jednak ubiec Niemców.

Całość paryskiej wystawy była podzielona na 18 grup tematycznych, wśród których znalazła się również sztuka.

Pałac sztuki
dekoracyjnej podczas
paryskiej wystawy
światowej, 1900 rok ▼





Pałac sztuki
dekoracyjnej podczas
paryskiej wystawy
światowej,
1900 rok ▲

Zgodnie z hasłem była na-
stawiona na podsumowanie
sztuki nowoczesnej. Arty-
ści, jeszcze nie tak dawno
pogardzani, reprezentowali teraz nowoczesną
Francję i inne kraje Europy. To wówczas
szeroko dostrzeżono i zachwycono się secesją.
Na wystawie światowej największym zain-
teresowaniem cieszyły się różnego rodzaju
nowinki techniczne. Jedną z sensacji był
ruchomy podest z drewna, którym można

było dostać się na teren wystawy. W wielu
pawilonach montowano ruchome schody.
Najbogatsi mogli wynająć specjalny fotel
z posługaczem, który go popychał. Wystawę
zwiedzano, komentowano i zachwycono się
nią. Zyskała na tym bogato na niej reprezen-
towana secesja, stając się czymś w rodzaju
symbolu nowoczesności. Wielce tej popular-
ności dopomógł prywatny
pawilon, bo taką możliwość
przewidzieli organizatorzy,

Ruchomy podest na
paryskiej wystawie
światowej, 1900 rok ▼





Pawilon Światła
na paryskiej wystawie
światowej,
1900 rok ▲

zorganizowany przez Siegfrieda Binga, a zaprojektowany przez Henriego Sauvage'a, w którym pokazano jednolite stylistycznie wnętrze. Dla twórców secesji nie była to jednak łatwa wystawa – programowo nastawieni na nowoczesność brali udział w przedsięwzięciu, które z założenia miało być spojrzeniem wstecz. Wystawa gloryfikowała przemysł i produkcję masową, co nie było zgodne z duchem secesji. Styl nie zdominował też pompatycznej

i przeładowanej dekoracją i zdobieniami architektury poszczególnych pawilonów. Tym bardziej secesja wzbudzała zainteresowanie. Największe jej zagłębienie to niewielkie pawilony przy Esplanade des Invalides poświęcone sztuce dekoracyjnej. Po stronie zachodniej znaleźli się artyści francuscy, po wschodniej zagraniczni goście. Największa uwaga widzów została skierowana na pawilony René Lalique'a i Émile Gallé, a po stronie wschodniej na pawilon Tiffany'ego.

Amerykański pawilon
na paryskiej wystawie
światowej,
1900 rok ▼





Paryska wystawa światowa: pałac hutnictwa i górnictwa, 1900 rok ▲

Plakat Pierwszej Międzynarodowej Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Turynie, 1902 rok ▼

Popularność rzemiosła artystycznego doprowadziła do zorganizowania w 1902 roku w Turynie pierwszej międzynarodowej wystawy sztuk dekoracyjnych, gdzie secesja miała już ugruntowaną pozycję. Jej główny pawilon zaprojektował Raimondo Tommaso



Paryska wystawa światowa, sekcja tkaniny, 1900 rok ▲

D'Aronco, który wzorował się na budynkach Josepha Marii Olbricha w Darmstadt. Wydarzenie promował secesyjny plakat Leonarda Bistolfiego. W katalogu wystawy znalazło się ponad 700 obiektów: mebli, wyrobów ze szkła, haftów, znaczków, fotografii i wiele innych. Była ona wielkim triumfem form secesyjnych.



INSPIRACJE WSCHODNIE

Niezależnie od tego, jak programowo awangardowa i nowatorska jest sztuka, zawsze pozostaje w pewnej łączności ze swoimi poprzednikami. I nie może być to wyłącznie postawa negacji. Nie inaczej stało się w przypadku secesji. Krytycyzm wobec współczesnych był nader widoczny, kwestionowano ich wybory estetyczne, z uznawaniem za jałowy historyzmem na czele. Nie zawsze jednak oznaczało to odrzucenie dawnej sztuki. Szczególnie średniowiecze

James McNeill
Whistler, *Księżniczka
z krainy porcelany,*
1863–1865 ▼



miało wśród secesjonistów dobre notowania. Podkreślano moralny charakter sztuki tego okresu. Szukano inspiracji również poza Europą. Znalezione je przede wszystkim w sztuce wschodniej. Nie był to zresztą dla Europy kierunek tak całkiem nowy, ponieważ pojawił się już u progu nowożytności, a od XVII wieku jego popularność systematycznie rosła. W XVIII stuleciu można było mówić już o modzie na sztukę wschodnią, zwłaszcza chińską. Początkowo sprowadzano przedmioty ze Wschodu, z czasem zaczęto również czerpać

James McNeill
Whistler, *Fioletowy
i różowy,* 1864 rok ▼

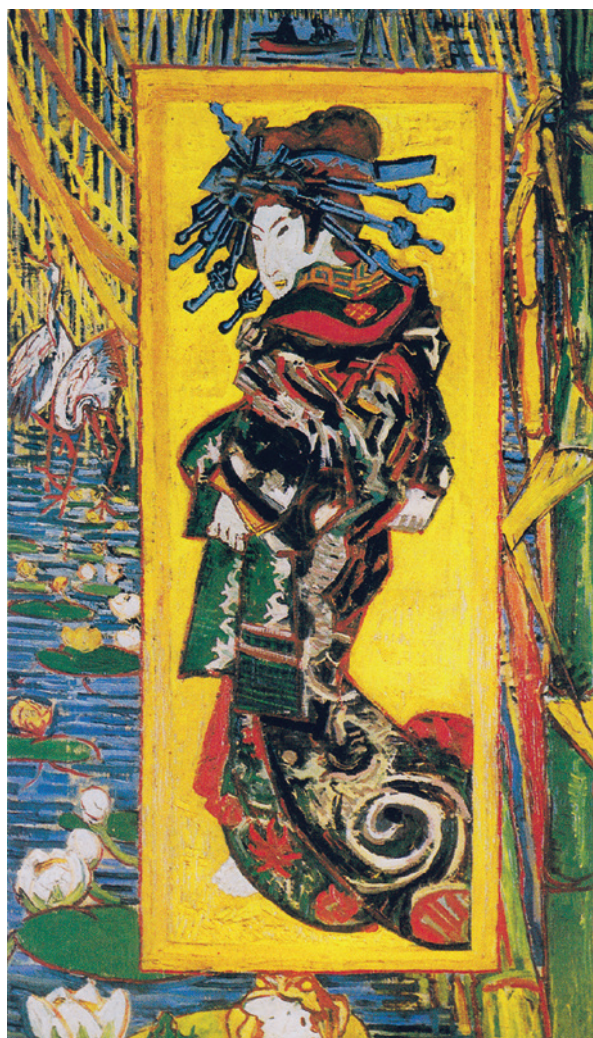




Vincent van Gogh, Portret Père Tanguy, 1887 rok



Georges Seurat, *Port-en-Bessin, Wejście do portu*, 1888 rok ▲



z nich różnorodne motywy, a tendencja do artystycznych inspiracji szczególnie wyraźnie pojawiła się w XIX wieku. Interesowano się nie tylko formą, ale strukturą i techniką, wyglądem i sposobem wykonania, a przede wszystkim tym, dlaczego zrobiono to w taki, a nie inny sposób. Na wpływy wschodnie chętnie powoływali się impresjoniści, później w dziełach Georges'a Seurata w stylu pointyizmu widać nawiązania do malarstwa Chińczyka Mi Fei tworzącego na przełomie XI i XII wieku. Również Vincent van Gogh sięgał m.in. do twórczości Li Sunga. W okresie secesji szczególnie zaczęto cenić japońskie druki. Inspirowano się zarówno techniką, jak i formą. Moda na sztukę wschodnią wybuchła w Londynie około 1860 roku, gdzie chętnie do niej odwoływał się m.in. William Morris. W Europie kluczową rolę odegrał jednak Arthur Lasenby Liberty, który sprowadzał materiały z Japonii, Chin, Indii i dostrzegł potencjał tkwiący w tamtejszym rynku. Nie ograniczał się jednak do eksportu i importu. Zlecał

Vincent van Gogh, *Oiran*, 1887 rok ◀



Eugène Rousseau,
wazon Karp, między
1878 a 1884
rokiem ▲

artystom wykonywanie dzieł
wzorowanych na sztuce
wschodniej, a w latach 1888–
1889 spędził dłuższy czas
w Japonii, studiując tamtejsze rzemiosło arty-
styczne i produkujące je manufaktury.

Wyroby artystyczne sprowadzane ze
wschodu na dobre zaczęły gościć na wysta-
wach secesji. Przede wszystkim na wystawie
paryskiej z 1900 roku, ale też i w Turynie,



Eugène Rousseau,
para wazonów Pine
Tree, między 1878
a 1884 rokiem ▲

a wcześniej na wystawie
w Paryżu w 1878 roku, w Brukseli i Wiedniu. W Paryżu dla
popularyzacji sztuki wschod-
niej niemałą rolę odegrał salon Salomona
Binga o nazwie L'Art Nouveau, chociaż poja-
wiała się ona tam już znacznie wcześniej,
bo od połowy XIX wieku.
W Stanach Zjednoczonych
popularyzację motywów sztuki

Vincent van Gogh,
Almond Blossoms,
1890 rok ▼





Henri de Toulouse-Lautrec, *Reine de Joie*, 1892 rok ◀

wschodniej zawdzięczamy importowi i sprzedaży wyrobów własnych inspirowanych sztuką Wschodu m.in. przez Tiffaniego, ale też i przynajmniej kilkanaście innych przedsiębiorstw, z artystycznie chyba najbardziej interesującą Whiting Manufacturing Company. Poza tym odbywały się wystawy sztuki wschodniej, którą prezentowano w popularnych magazynach. Niewątpliwie sztuka wschodnia, a zwłaszcza przedstawienia zaczerpnięte ze świata przyrody, musiały celnie trafiać w amerykański gust, stały się bowiem bardzo popularne.

Artystów, takich jak Henri de Toulouse-Lautrec, Wil-

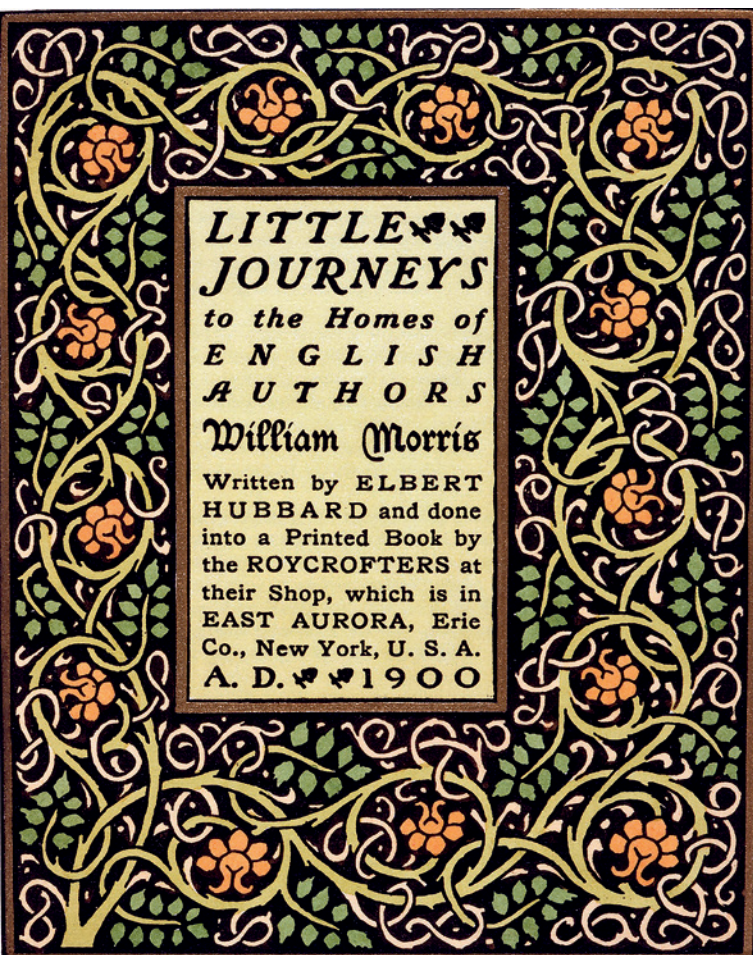
Katsushika Hokusai, *Wielka fala w Kanagawa* ▶



Appert Frères, wazon
przedstawiający
japońską kobietę,
1878–1884 ▶

liam Morris i Vincent van Gogh, ku sztuce Wschodu przyciągało kilka kwestii. Po pierwsze dawała ona możliwość odwołania się do innej niż europejska tradycji, po drugie ciekawe były jej żywiołowość i dynamizm. Interesujący i bliski młodemu pokoleniu artystów i nowym postawom epoki stał się również rodzaj skrótowości widoczny m.in. w płaszczyznowości przedstawień, a który z perspektywy czasu można określić jako istotny krok na drodze ku formom abstrakcyjnym. Po trzecie bezpośrednie inspiracje naturą i swoboda rozpluwających się linii pojawiająca się w XIX wieku w sztuce japońskiej nie mogły

Zdobienia na okładce
książki Williama
Morrisa ▼



umknąć uwadze twórców secesji. Niemal ikoną stała *Fala*, a właściwie przedstawienie kapłana uspokajającego burzę Utagawy Kuniyoshiego, bardziej spopularyzowana w wersji Hokusai'a Katsushiki jako *Wielka fala w Kanagawa*. Także swoje zamiłowanie do jasnych barw i bieli secesjoniści czerpali ze Wschodu. Wreszcie bardzo ważne było wprowadzanie do sztuki europejskiej nieznanych jej technik artystycznych.

Elementy sztuki wschodniej bardzo chętnie wchłaniano w Europie. Inspiracje sztuką japońską w żadnym stopniu nie podważają jednak oryginalności secesji, ponieważ stała się ona rodzajem narzędzia, którym posłużyli się artyści dla własnych rozwiązań.

Paw i smok – fragment,
William Morris ▼





Louis Comfort Tiffany,
Zalesiony krajobraz – fragment, ok. 1905 rok





SECESYJNY KALEJDOSKOP



Gobelin Adoracja Trzech Króli, projekt: Edward Burne-Jones
(przy współudziale Williama Morrisa, Johna Henry Dearle)

SECESYJNY KALEJDOSKOP

WIELKA BRYTANIA - WIELKA REFORMA SZTUKI



Podwaliny europejskiej secesji dali artyści wywodzący się z Anglii. Kiedy w Europie kontynentalnej zapanowała moda na nowy styl, w Londynie raczej kontynuowano drogę wyznaczoną przez wielkich poprzedników. Idea odnowy sztuki wyrastała z programu Johna Ruskina. Niewątpliwie trafiła na podatny grunt, skoro do jej realizacji udało się zgromadzić całą rzeszę twórców i teoretyków. Nie byli oni zresztą bezwolnymi czcicielami poglądów Ruskina – jego teorie stanowiły raczej rodzaj inspiracji, odwoływano się do nich, ale nie starano

Aubrey Beardsley,
Merlin ◀

John Everett Millais,
John Ruskin – fragment,
1893–1894 ▶

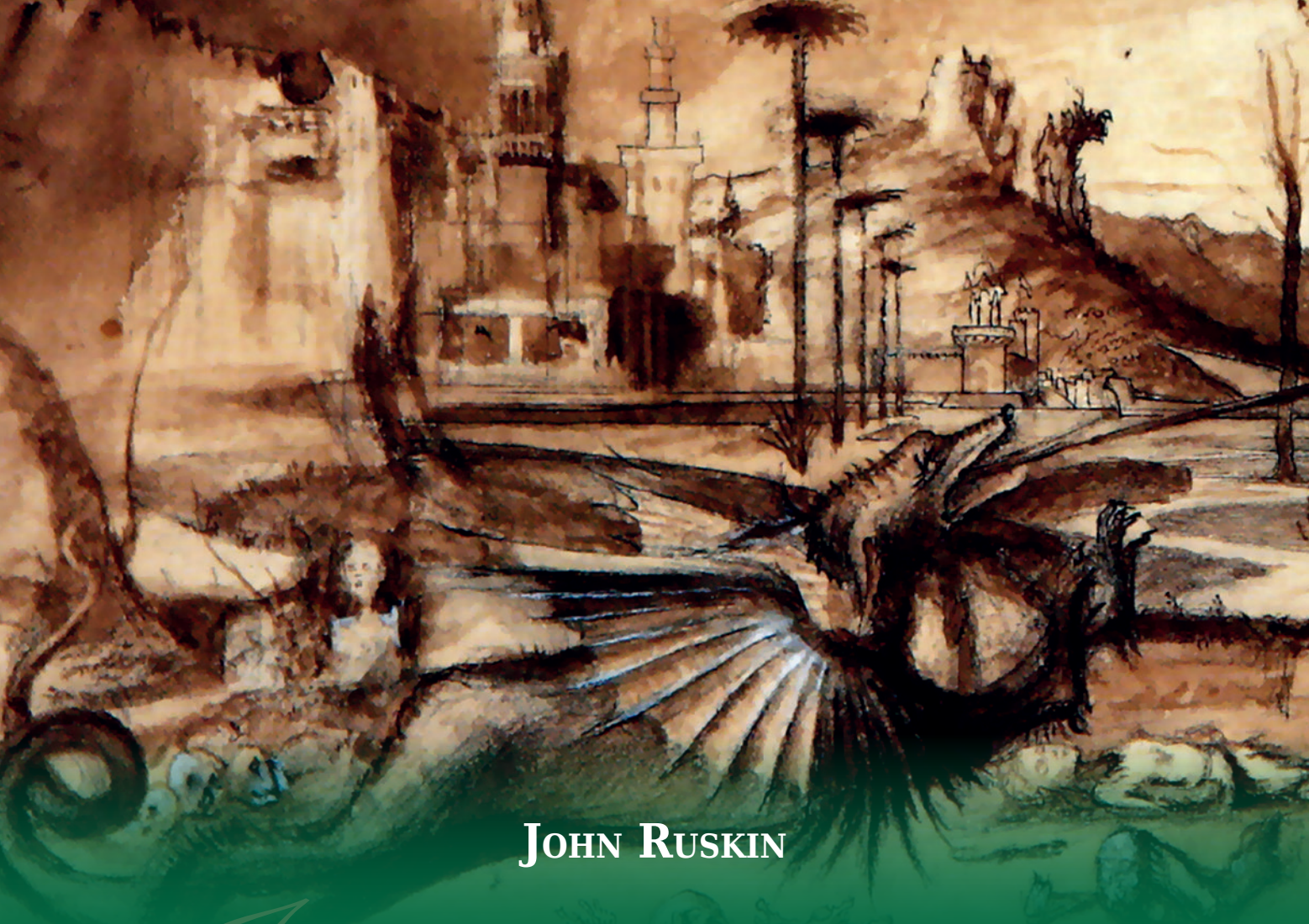
się niewolniczo wcielać ich w życie. Nie przeszkodziły temu nawet kontrowersje związane z ekscentrycznymi zachowaniami Ruskina, jak rozdanie znacznej części oddziedziczonego majątku organizacjom charytatywnym czy poproszenie studentów o pomoc przy porządkowaniu i naprawie zaniedbanej drogi Ferry Hinksey Road w North Hinksey, tak aby bardziej produktywnie niż w sporcie wykorzystać ich możliwości fizyczne, a jednocześnie pomóc lokalnej społeczności. Legendarne historie mówiły także o tym, że zniszczył część obrazów Williama Turnera ze względu na ich obsceniczny charakter oraz

Thomas Richmond,
*Euphemia ('Effie')
Chalmers (z domu
Gray), Lady Millais*,
1851 rok ▼



że nie skonsumował swojego małżeństwa, gdyż wyglądał prawdziwej kobiety znacząco różnił się od ideału z antycznych rzeźb.



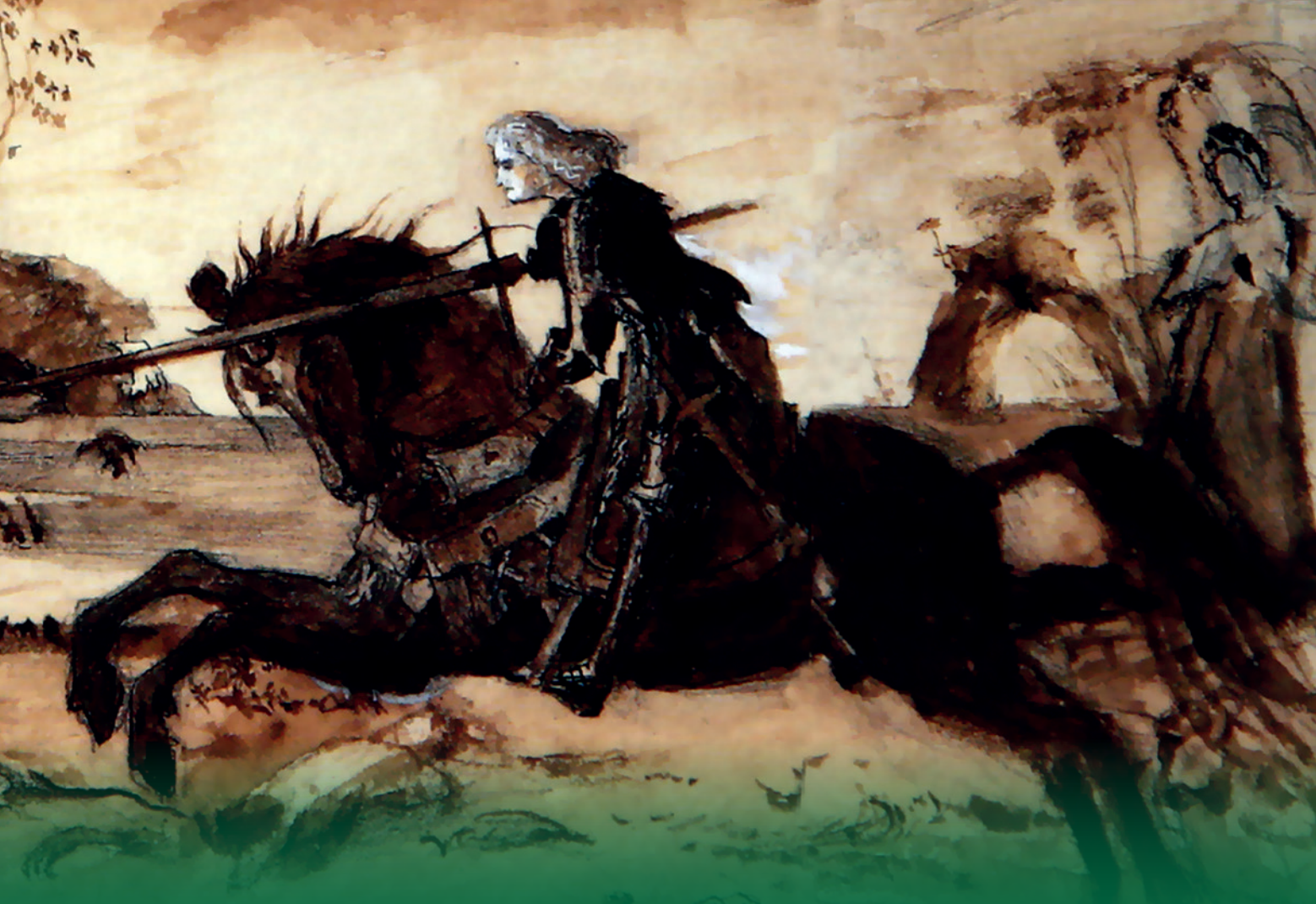


JOHN RUSKIN

JOHN RUSKIN urodził się w lutym 1819 roku w Londynie. Jedynak, oczko w głowie rodziców – bogatego handlowca rozmiłowanego w sztuce i pobożnej anglikańskiej protestantki – łatwo mógł zaprzepaścić swoją szansę. Wyniesione z dzieciństwa zamiłowanie do sztuki i natury oraz szacunek do pracy i surowego życia dały mieszkankę piorunującą – człowieka niekonwencjonalnego, który w historii zapisał się przede wszystkim jako teoretyk społeczny i krytyk sztuki. Był również utalentowanym poetą, już w czasie studiów na uniwersytecie w Oksfordzie otrzymał nagrodę za twórczość poetycką. Znany jest też jako autor wielce udanych rysunków i akwareli – fantastycznego notatnika natury. Najważniejsze były jednak jego publikacje teoretyczne dotyczące problemów społecznych i sztuki.

Wiele z pomysłów Ruskina, na przykład dotyczących poprawy warunków życia przez lepszą organizację przestrzeni, pozostaje w jakimś stopniu aktualna do dzisiaj. Jego wizja przyszłości - Anglii roku 2003, oglądanej oczami wędrowca, ukazywała kraj lasów i ogrodów oraz malowniczych siedzib ludzkich. Nawet fabryki umieszczano w ogrodach ozdobionych rzeźbami i malarstwem.

Sztukę i piękno widział jako ratunek dla ludzkości. Wierzył, że uświadomienie sobie podstawowych prawd ekonomicznych może uczynić nasze życie lepszym. Pisał: „Nie ma rzeczy na świecie, której nie można trochę gorzej wykonać i trochę taniej sprzedać, a ludzie, którzy patrzą tylko na cenę, zawsze będą ofiarami takich poczynąń. Niemądrze jest zapłacić za dużo, ale jeszcze gorzej jest, gdy zapłaci się za mało. Jeżeli zapłaci się za dużo, można stracić trochę pieniędzy



i to wszystko. Jednakże jeżeli zapłaci się za mało, wtedy czasem można stracić wszystko, ponieważ zakupiony przedmiot może nie wypełnić przeznaczonych mu funkcji. Reguła gospodarki nie dopuszcza, żeby za małą cenę otrzymać dużą wartość. Wybierając najtańszą ofertę, trzeba uwzględnić koszty ryzyka. Gdy się to zrobi, wtedy nie ma się już tyle pieniędzy, aby kupić coś lepszego". W przemyśle i industrializacji Ruskin upatrywał niebezpieczeństwa. Uważał, że wykonana przez nie praca jest nieuczciwa, zagraża godności pracy fizycznej i zakłóca naturalny porządek świata. Twierdził, że przemysł narzuca sztuczny rytm i warunki życia.

Rozmiałowany był wsztucedawnej, zwłaszcza średniowiecznej. Jednocześnie cenił i bronił artystów nowoczesnych, którym poświęcił pięć tomów *Malarstwa nowoczesnego*. U jednych i drugich widział tę samą ideę - przez uczciwość pracy

ukazywanie prawdy i piękna, rozblyskujących w tych dziełach. Szczególna przyjaźń łączyła go z Williamem Turnerem i prerafaelitami - artystami dzisiaj stawianymi na piedestale XIX-wiecznej sztuki angielskiej, wówczas jednak niedocenianymi i krytykowanymi. Ruskin był gorącym przeciwnikiem sztuki klasycznej, a raczej tego, co stało się z nią w czasach mu współczesnych: „biedni miłośnicy antycznego piękna - zbyt późno odkrywają, że kobieta posiada owłosienie łonowe”.

Pod koniec życia zmagał się z chorobą psychiczną, nie pozwoliła mu ona zeznawać podczas procesu z Jamesem McNeillem Whistlerem, kiedy to artysta pozwał go do sądu za zniesławienie. Jego wizja stała się przesłaniem dla artystów ruchu Arts and Crafts.

John Ruskin, *Święty Jerzy i Smok* - fragment, na podstawie obrazu Vittore Carpaccio z 1502 roku ▲

Fragment tkaniny
zaprojektowanej
przez Williama
Morrisa ▶

Okolo 1880 roku było o nowych artystach głośno już nie tylko w Anglii – zaczęli zyskiwać międzynarodową sławę. Popularni stali się szczególnie w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Niezaprzeczalną międzynarodową gwiazdą tego ruchu był Anglik William Morris. Pod jego przewodnictwem powołano Arts and Crafts Exhibition Society, skupiające kilka odrębnych przedsięwzięć artystycznych rozwijających się od lat 60. XIX wieku. W 1884 roku grupa artystów, architektów i projektantów podjęła pierwszą próbę stworzenia artystycznej Gildy (The Art Workers' Guild) i chociaż projekt ten ostatecznie okazał się niewypałem, to w roku 1887 przystąpiono do formułowania założeń nowego stowarzyszenia Arts and Crafts Exhibition Society. Jego komitet składał się z wybitnych artystów takich

Edward Burne-Jones,
William Morris, John
Henry Dearle, gobelin
Święty Graal,
lata 90. XIX wieku ▼





Krzesło
zaprojektowane przez
warsztaty Arts and
Crafts ▲

jak: Edward Burne-Jones, Lewis F. Day, Arthur Heygate Mackmurdo oraz William Morris na czele. Pierwsza wspólna wystawa miała miejsce we wrześniu 1888 roku w New Gallery przy Regent Street w Londynie. Kolejne odbywały się regularnie i organizuje się je aż do czasów współczesnych.

Stowarzyszenie w 1961 roku zmieniło nazwę na Society of Designer Craftsmen. Celem ruchu stał się powrót do wartości, tkwiących w jednostkowej produkcji tradycyjnego rzemieślniczego warsztatu. Istotą było zwrócenie się rzemieślników ku sztuce, a artystów ku rzemiosłu. Dzięki temu miały

powstać dzieła będące remedium na bylejakość masowej produkcji oraz na nudę jej historyzującego kostiumu.

William Morris,
Pimpernel,
1876 rok ►





Edward Burne-Jones,
William Morris,
gobelin *Flora*,
ok. 1885 rok ▲

Założenia były imponujące – stworzenie sztuki, która będąc panaceum na produkcję masową, przyczyni się do moralnej odnowy i uzdrowienia społeczeństwa. Podjęta przez Morrisa myśl stała się kluczową – zarówno architektura, jak i sztuka powinny być w swej istocie proste, funkcjonalne, sięgać do lokalnych materiałów i tworzyć spójną całość. Przede wszystkim muszą być dostępne dla przeciętnego obywatela. Nowa sztuka miała zmieniać nie tylko życie elit, ale wszystkich mieszkańców. Za tym szło przekonanie, zaczerpnięte od Johna Ruskina, że uczciwa praca jest tym, co może przynieść moralne i społeczne uzdrowienie, a tym samym stać



Witraż Williama
Morrisa w kościele
śś. Piotra i Pawła,
Cattistock ▲

się źródłem prawdziwego szczęścia. Produkcja masowa prowadzi do społecznego i moralnego otępienia. Prawdziwe piękno tkwi w ręcznie wykonanych przedmiotach codziennych, domach budowanych z lokalnych materiałów i wtopionych w krajobraz.

Wpływ na formułowanie się nowego nurtu miały także bardziej prozaiczne powody. Artyści coraz bardziej lękali się o swoją przyszłość. Obraz zaczęła zastępować fotografia, przedmioty artystyczne – wyroby masowe. Artyści postanowili skupić swe działania właśnie na przedmiotach użytkowych:

Walter Crane,
Konie Neptuna,
1892 rok ►



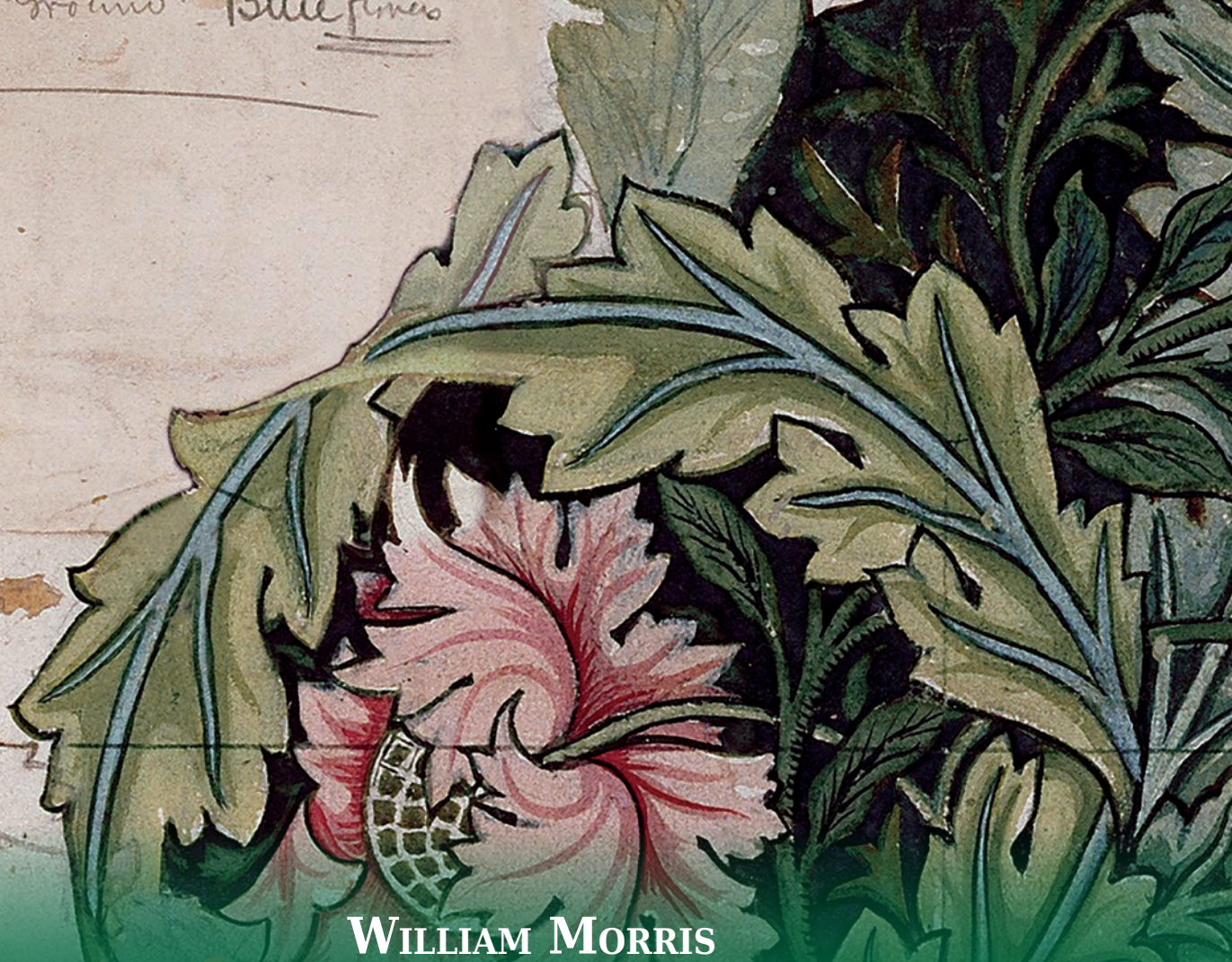
przepięknych wzorzystych tkaninach, tapetach, meblach, witrażach, ceramice, biżuterii, oprawach i druku książek, produktach żeliwnych, a nawet architekturze. Wzorców i inspiracji szukano w naturze, ale też i sztuce dawnej – przede wszystkim w średniowieczu i renesansie. Wychodzono z psychologizującego przekonania, że poprzez staranny dobór koloru i linii artysta może sugerować

ukryte znaczenia i wywołać emocjonalną reakcję widza.

Walter Crane, prezes stowarzyszenia, podkreślał walor tkwiący w linii – determinującej, organizującej, delikatnej, wyrazistej – kontrolującej i jednoczącej. Henry van de Velde wyraził to przekonanie później jeszcze dobitniej, mówiąc, że linia jest siłą. To właśnie on

Ilustracja do jednej z bajek Ezopa, Walter Crane ▲





WILLIAM MORRIS

WILLIAM MORRIS, podobnie jak John Ruskin, pochodził z zamożnej rodziny, co stało się powodem jego niektórych dość dziwacznych nawyków. Podobno potrafił wyrzucić przez okno obiad, jeżeli nie odpowiadał mu smak potraw. Przyszły artysta od najmłodszych był lat zafascynowany średniowieczem, a raczej pewnym wyobrażeniem odległej przeszłości wyłaniającym się z kart powieści. Chciał wstąpić do stanu duchownego.

Podjęte na Oksfordzie studia przyniosły mu pierwsze kontakty z prerafaelitami i przyjaźń z Edwardem Burnem-Jonesem. Po porzuceniu nauki i odbyciu pieszej pielgrzymki po francuskich katedrach zatrudnił się, ku przerażeniu rodziny, w biurze architektonicznym. Tam poznał Philipa Webba. Ostatecznie karierę architekta porzucił i w 1861

roku założył fabrykę Morris, Marshall, Faulkner and Co, dla której projektował przede wszystkim wzory tapet.

W tym czasie poślubił zjawiskowo piękną Jane Morris Burden, modelkę Dantego Gabriela Rossettiego i innych prerafaelitów. Małżeństwo osiadło w zaprojektowanym przez Philipa Webba Red House. Nie był to jednak łatwy związek. Apodyktyczna osobowość i szczególnie bliskie relacje łączące panią Morris i Rossettiego kładły się na nim cieniem. Można przypuszczać, że reakcją na to była szczególna troska, jaką Morris włożył w urządzenie ich wspólnego domu. Na jego wystrój artysta poświęcił dwa lata. Nie mogąc znaleźć odpowiednich wzorów tapet do swojego domu, zdecydował, że sam zacznie je projektować. Sukces, jaki odniosła



współprowadzona przez niego firma, popchnął go do założenia własnego przedsiębiorstwa – Morris & Co.

W latach 70. i 80. XIX wieku artysta związał się z ruchem socjalistycznym. W 1884 roku został nawet skarbnikiem Social Democratic Federation. Najważniejsza była dla niego – przede wszystkim pod wpływem Johna Ruskina – idea przywrócenia wartości produkcji rzemieślniczej. Lektura Marks’a z kolei zrodziła w nim przekonanie, że sztuka może być narzędziem zmiany świadomości robotników, gdyż w niej spotyka się praca i estetyczne zadowolenie. Dzięki temu praca może na powrót stać się przyjemnością: „Jest słuszne i sprawiedliwe, żeby wszyscy ludzie mieli pracę godną wykonania i przyjemną i żeby wykonywali ją w takich warunkach, by

nie była nadmiernie męcząca i udręczająca”. W ten sposób można odmienić oblicze świata, jednak maszyna nie jest wybawieniem, chociaż winny jest temu sam człowiek – zło nie tkwi w samej maszynie, ale w sposobie jej wykorzystania: „Cudowne maszyny (...) zostały zastosowane w sposób wprost przeciwny, zmuszając ludzi do gorączkowego pośpiechu i rujnując przez to radość, czyli życie (...) zamiast uczynić pracę lżejszą zintensyfikowały ją jeszcze, przekształcając brzemień zmęczenia, które ludzie biedni muszą dźwigać”. Przez zakłócenie naturalnego porządku sztuki tworzonej „przez ludzi dla ludzi, utracili [oni] naturalną ośłodę swej pracy, przekazywania bliżnim swych własnych myśli za pośrednictwem tej właśnie pracy”.

Projekt zdobienia
z Morris & Co. ▲

bardzo krytycznie wypowiedział się o całym programie ideowym ruchu; mówił: „Przejścia od tradycji produkcji ręcznej do mechanicznej. To była rewolucja. Nie był w stanie jej powstrzymać nawet Ruskin, którego sprzeciw osłabiała w dodatku jego paradoksalna i ekscentryczna postawa.

Niesprawiedliwe było oskarżanie maszyny o szerzenie brzydoty. To zdradzało tylko,

jak chciwi byli przemysłowcy, którzy – dzięki maszynie – masowo produkowali dawniej wytwarzane ręcznie okropności i zalewali nimi rynek. Faktem jest, że w przyszłości ich reputacja będzie zależeć od estetycznych i moralnych wartości produktów wytwarzanych w fabrykach”.

Nie byłoby jednak angielskiej secesji, a przynajmniej nie w takiej formie, jaką znamy, gdyby nie wielki, chociaż zmarły

Walter Crane,
Swan, Rush & Iris,
1875 rok ▼





w wieku 25 lat, artysta Aubrey Vincent Beardsley. Jego sztuka, dojrzewająca pod opieką Edwarda Burne'a-Jonesa oraz Oscara Wilde'a, którym jeszcze jako osiemnastolatek pokazał swoje prace, wynikała z podobnych przesłanek jak ruch Arts and Crafts Exhibition Society. Istotą było przywrócenie prawdziwego doświadczenia piękna w sztuce. Jednak w ich

rozumieniu sztuka nie miała być środkiem do moralnej i społecznej odnowy, ale stanowić wartość samą dla siebie. Sztuka dla sztuki, piękno dla doznania piękna. Droga do zagłębiania się w siebie. Sztuka urastała do roli nowej religii. Sam artysta stawał się istotą wybijającą się ponad codzienność. W takiej atmosferze kształtował

Elektryczny żyrandol
projektu Charlesa
Roberta Ashbee'a ▲



Witraże na zaprojektowanej przez Ferdynanda Chanut'a kopule Galerii Lafayette są autorstwa Jacquesa Grubera, zaś balustrady balkonów i schodów projektu Louisa Majorelle



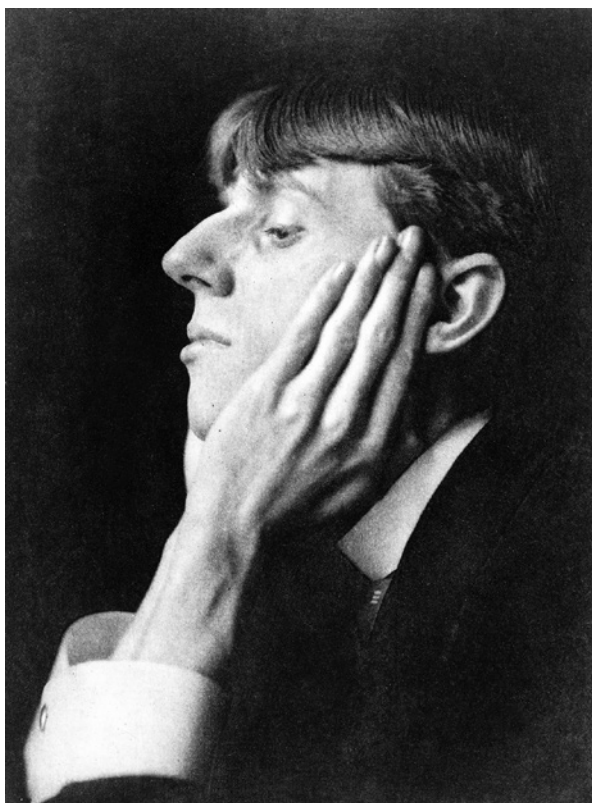
Aubrey Beardsley,
Nagroda tancerki,
1894 rok ▶

się Beardsley. Inspiracją była dla niego twórczość prerafaelitów, a przede wszystkim sztuka japońska. Traktował ją jednak bardzo swobodnie.

Nie stronił od wydobywania najgłębiej skrywanych tajników ludzkiej duszy, trawestował tematy i przedstawienia, podporządkowując wszystko czerni i bieli, a nade wszystko oszłamiającej, niepokornej linii. To ona formułuje niepokojącą zmysłowość tych prac. Odkrywa tkwiącą w podświadomości seksualność, wyrasta z fascynacji artysty stanami transgresyjnymi – perwersją, przekroczeniem. Czern i biel są jednocześnie duchowym i zmysłowym doświadczeniem. W najbardziej znanym cyklu rysunków do *Salome* Oscara Wilde'a artysta

Aubrey Beardsley
na fotografii
Fredericka H. Evansa ▼

potrafił zaczarować widza smukłą postacią bohaterki. Raz zobaczona, na długo





Aubrey Beardsley,
grafika do wydania
książkowego sztuki
teatralnej *Salome*
Oscara Wilde'a ▲

zapada w pamięć. Niepokoi swoją bezwstydnością, fascynują jej wyszukane stroje, przerażają otaczające ją stwory i postaci. To jednak, co mogłoby budzić odrazę, poddane doskonałości wspaniałej formy staje się piękne. W twórczości Beardsley'a secesja znalazła swoją najwyższą formę, zanim jeszcze na dobre pojawiła się na europejskiej scenie.

Typowo secesyjne, znane z pozostałych krajów europejskich realizacje architektoniczne są w Anglii i samym Londynie niemal nieobecne. Niemniej i tutaj możemy odnaleźć kilka zachwycających przykładów dekoracji

Aubrey Beardsley,
ilustracja do poematu
Pukiel porwany
Aleksandra Pope'a,
1896 rok ◀

architektonicznej w tym stylu. Ich twórcą był przede wszystkim William James Neatby, autor między innymi projektu niezrealizowane-



Aubrey Beardsley,
Pawia suknia,
1892 rok ▲

go fryzu w macce nowoczesnej sztuki – Whitechapel Gallery, a także Arthur Heygate Mackmurdo. Wśród jego projektów znajdziemy nie-

Aubrey Beardsley,
Pierrot of the Minute ▼





zwykle udaną fasadę londyńskiej kamienicy mieszczącej pub Fox and Anchor.

Kamienica
mieszcząca
pub Fox and Anchor ◀

Secesyjna architektura, podobnie jak koncepcje wystroju wnętrz, swoją kontynuację na terenie Wielkiej Brytanii znalazły w Szkocji, w działalności grupy The Studio, a przede wszystkim jej najwybitniejszego przedstawiciela Charlesa Rennie'ego Mackintosha. To, co zaproponował, było jednak odmienne od wyobrażenia o secesji jako o stylu opartym na płynnej, swobodnej, dekoracyjnej linii czy bogactwie ornamentu roślinnego. Zamiast tego w najsłynniejszym dziele

Wnętrze pubu
Fox and Anchor ▼





Motywy zdobnicze
gmachu Szkoły
Sztuk Pięknych
w Glasgow ▲

Sztuk Pięknych w Glasgow – spotykamy się z niepokojącą surowością, spod której wyłania się subtelność linii i dekoracji. Zbudowany w dwóch etapach, pierwszym między latami 1897–1899 i drugim między 1907–1909, w wyniku zwycięstwa

w konkursie z 1896 roku. Dzisiaj jego sukces w postępowaniu konkursowym moglibyśmy nazwać nepotyzmem, gdyż wybór projektu zawdzięczał wsparciu swojego przyjaciela, a jednocześnie dyrektora szkoły Francis Henry'ego Newbery'ego. Na pierwszy rzut oka trudno

Fasada Szkoły
Sztuk Pięknych
w Glasgow ▼





CHARLES RENNIE MACKINTOSH

CHARLES RENNIE MACKINTOSH, a wraz z nim Margaret i Frances MacDonald oraz Herbert MacNair to czwórka najbardziej znanych szkockich artystów przełomu XIX i XX wieku. Poznali się jeszcze na studiach w Glasgow School of Art, jednej z najlepszych europejskich szkół artystycznych. Choć Mackintosh był zdolnym projektantem, to najważniejsza była dla niego architektura i właśnie w tym kierunku kształcił się w Glasgow.

Grupa współpracujących ze sobą twórców połączyła się jako The Four. Artyści cieszyli się sporym powodzeniem na kontynencie, znacznie mniejszym jednak w rodzimej Szkocji. W Anglii ich twórczość uważana była za zbyt kontynentalną. Szczególnie zostali docenieni podczas ósmej wystawy secesji wiedeńskiej. Dobrze przyjęto prace Szkotów także na wystawie międzynarodowej w Turynie.

Kariera Mackintosha początkowo rozwijała się pomyślnie. W kwietniu 1889 roku

został przyjęty do biura architektonicznego Honeyman and Keppie, gdzie zaczął jako rysownik, a następnie asystent, aby w 1901 roku zostać współnikiem - firma zmieniła wówczas nazwę na Honeyman, Keppie & Mackintosh. Niestety, po 10 latach współpracy, w momencie wygaśnięcia umowy w 1912 roku, okazało się, że uposażenie Mackintosha było wyższe niż wartość zdobytych przez niego zleceń. Musiał odejść z firmy, ostatecznie decydując się na otwarcie własnej praktyki w 1913 roku. Niestety, z powodu braku dostatecznej liczby zleceń, w końcu zdecydował się opuścić rodzinne miasto i przenieść do Londynu dwa lata później. Tam również nie spotkał się z uznaniem. Z czasem nie stać go było na życie w Londynie, więc przeniósł się do Francji, gdzie zajmował się głównie malarstwem. Pod koniec życia, poważnie chory na raka krtani, powrócił do Londynu, gdzie umarł w grudniu 1828 roku.

Muzeum i Galeria Sztuki
Kelvingrove, wystawa
Mackintosh i Glasgow
Style ▲

Charles Rennie
Mackintosh
na fotografii
z 1893 roku ▶

łączyć budynek z secesją. Dodatkowo sam autor raczej odcinał się od związków z europejskimi secesjonistami. Budynek, o prostej blokowej strukturze, pokryty nieotynkowanymi blokami ceglanymi i niemal pozbawiony dekoracji, swoją formą i brakiem klasycznych zdobień wzbudzał wśród współczesnych już w trakcie budowy liczne kontrowersje. W surowych i prostych geometrycznych układach, jedynie gdzieś widoczne są krzywizny linii oraz secesyjne motywy roślinne. Mimo że właśnie te szczegóły dodają smaczku temu budynkowi, to nie przesądzą o jego oryginalnym charakterze.

Wejście do Szkoły
Sztuk Pięknych
w Glasgow ▼





Typowa jest przede wszystkim asymetryczna struktura, wydobyta swobodnym układem wejścia, odmiennością ukształtowania poszczególnych elewacji, oraz nieregularny, podporządkowany wnętrsom układ okien. Udaje się przy tym uniknąć chaosu, osiągając harmonijny układ zbudowany z prostych form. Jak na tamte czasy była to

bardzo śmiała wizja. Nie odwoływała się stylistycznie do obowiązującego historyzującego kostiumu. Inspirowała ją przede wszystkim natura i sztuka dawna – architekt reinterpretował motywy szkockiej architektury, sięgał do kultury ludowej, fascynowały go skalne zamki Linlithgow i Huntly, osiągnięcia

Szkoła Sztuk
Pięknych w Glasgow ▲



nowoczesnej architektury angielskiej oraz możliwości tkwiące w nowych technologiach. Jednocześnie artysta szukał odniesień w kulturze celtyckiej i sztuce japońskiej.

Jej ślady odnajdziemy w dekoracji płotu od strony północnej, w oknach zachodniego szczytu czy drewnianej okładzinie biblioteki i klatki schodowej. Aby należycie docenić ten budynek, warto zajrzeć do środka. Projekt Mackintosha to nie tylko sama budowla. Twórca dążył do stworzenia dzieła totalnego – architektura miała harmonijnie spleść się z meblami i wyposażeniem wnętrza, których funkcjonalność miała się złączyć z wysmakowaną dekoracją formy. Choć Brytyjczycy nie wypracowali jednolitej koncepcji sztuki secesyjnej, to ich wkład nie tylko w nowy styl, ale w ogóle w podwaliny sztuki nowoczesnej, jest bardzo istotny.

Mahoniowe wnętrze Szkoły Sztuk Pięknych w Glasgow zaprojektowane przez Charlesa Rennie Mackintosha ▲

Szkoła Sztuk Pięknych w Glasgow – detal na drzwiach ◀

BRUKSELA - W KIERUNKU NOWOCZESNOŚCI

Druga połowa XIX wieku, czas rządów Leopolda II, to kolejny okres wspianego rozwoju Brukseli. Szczególnie wiele zawdzięcza ona powołanemu w latach 60. XIX wieku burmistrzowi Julesowi Anspachowi, który rozpoczął wielkie porządkowanie miasta. Przerzucił między innymi nowe arterie, przede wszystkim jednak wytyczono dzielnicę Notre-Dame-aux-Neiges oraz zintegrowano miasto z przedmieściami. W połączeniu z dobrą sytuacją ekonomiczną klasy średniej dało to fantastyczne pole do rozwoju architektury i sztuki. Mieszczanstwo było otwarte na nowe prądy i tendencje. Inspiracje płynęły przede wszystkim z angielskiego Arts and Crafts

(Ruchu Sztuki i Rzemiosła) oraz francuskich poszukiwań malarskich. W Brukseli spotkały się więc dwie klu-

Hôtel van Eetvelde
w Brukseli, zdobienia
Victora Horta ▼

czowe tendencje nowej kultury.

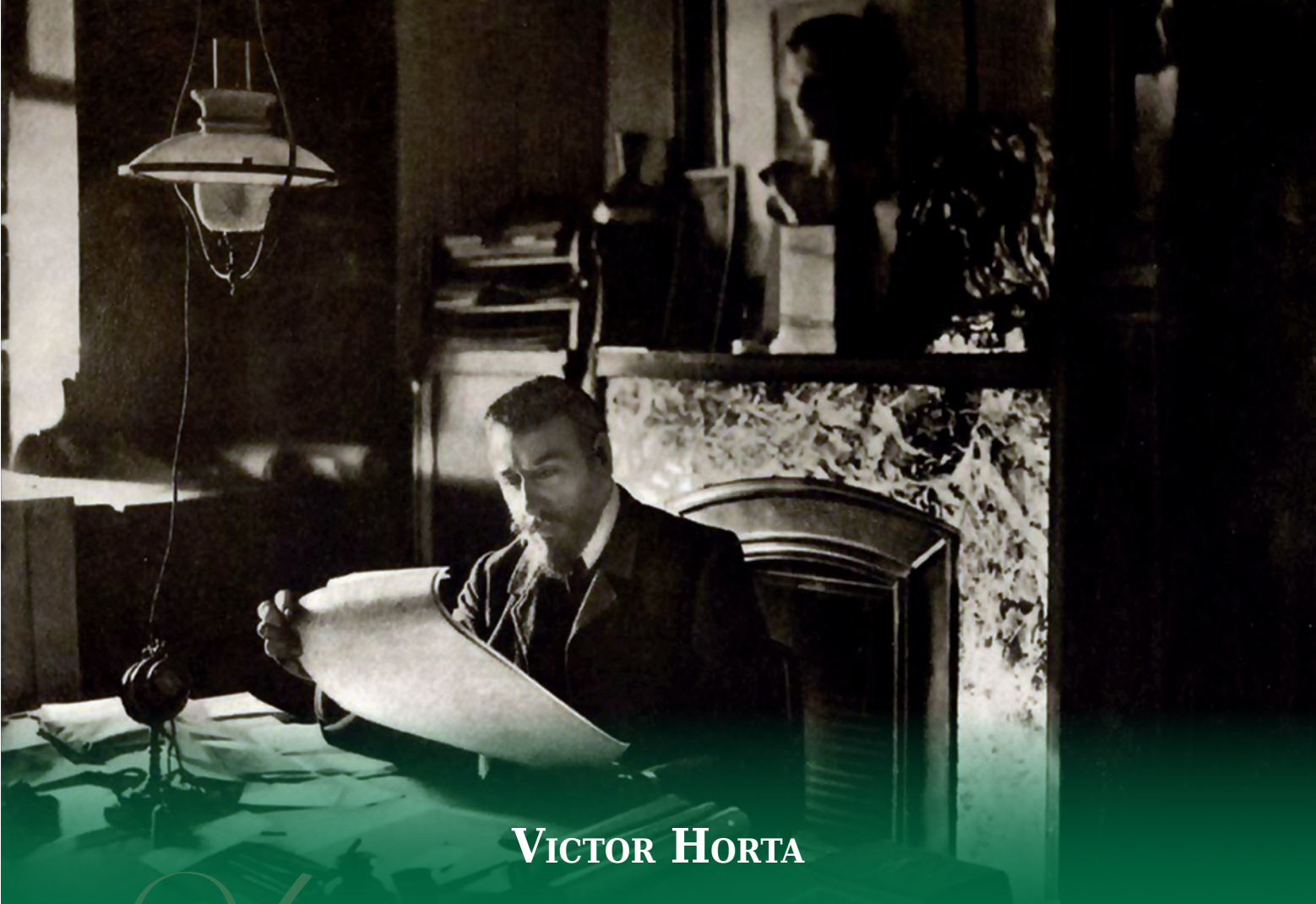
Istotną rolę odgrywał założony w 1881 roku tygodnik „L'art Moderne”, a następnie powołane trzy lata później stowarzyszenie Les XX.

Za obydwojema tymi przedsięwzięciami stał prawnik, ale także krytyk, pisarz i miłośnik sztuki w jednej osobie – Octave Maus. Właśnie dzięki niemu w Brukseli zetknąć się można było z nowoczesnym malarstwem. W mieście wyjątkowo gotowym na przyjęcie prekursorskich prądów artystycznych, odbyła się jedyna znacząca wystawa Vincenta van Gogha zorganizowana za jego życia w 1890 roku. Powstało więc fantastyczne miejsce dla wykreowania nowej sztuki. Odpowiedzialni za to byli przede wszystkim trzej artyści: Henry van de Velde, Victor Horta i dzisiaj może trochę mniej pamiętany Paul Hankar.



Krzesło projektu Paula Hankara, 1898 rok ▲





VICTOR HORTA

VICTOR HORTA był czołowym architektem secesji. Po ukończonych studiach architektonicznych na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, dwuletnim pobycie w Paryżu oraz studiach na brukselskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem czołowego wówczas architekta Alphonse'a Balata rozpoczął własną karierę. Otrzymywał liczne zlecenia, a jego prace były nagradzane. Został również wykładowcą, a od 1893 roku profesorem na Wydziale Architektury. W tym czasie nastąpił punkt zwrotny w jego karierze. Ze zdolnego i cieszącego się lokalnym uznaniem architekta przeobraził się w międzynarodowego mistrza, który na trwałe wpisał się w historię architektury. Horta, pod wpływem kształtujących się postaw secesyjnych, pozwolił na swobodną ekspresję linii, której krzywe formy pojawiały się już wcześniej w jego

projektach. Powstało wówczas arcydzieło secesji hotel Tassel.

W tym samym czasie Horta ukończył swój własny dom, a w 1894 roku wygrał konkurs na prestiżowy projekt domu ludowego. Otrzymywał też liczne zlecenia prywatne. Dziesięć lat później doskonale wyczuł wypalenie się form secesyjnych i zwrócił się ku bardziej klasycznej architekturze. W 1912 roku został dyrektorem Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli. Ponownie tę funkcję objął w 1927 roku.

W czasie I wojny światowej wyjechał do Stanów Zjednoczonych Ameryki, gdzie pozostał do 1919 roku. Po powrocie był już gotowy na tworzenie zupełnie innej architektury, która łączyła formy klasycyzujące ze stylistyką art déco. Zwieńczeniem jego kariery był nadany mu w 1932 roku tytuł barona.

Victor Horta,
1900 rok ▲

To właśnie domy zaprojektowane przez Hortę i Hankara w 1893 roku dały podstawę sformułowania się języka architektury art nouveau. Hotel Tassel, czyli kamienica zbudowana dla naukowca Emila Tassela, nie był jednak pierwszą realizacją Horty. Poprzedził go Maison Autrique z 1893 roku. Był to jednak raczej krok w kierunku secesji niż czysta, stylowa forma. Chociaż dość oszczędną dekorację pozbawiono bezpośrednich odniesień historyzujących, to jednak struktura budowli i jej plan były tradycyjne. W przypadku domu Tassela architekt miał do dyspozycji większą działkę, większy budżet, a także bogatszy był o wcześniejsze doświadczenie. Wpływ na projekt miała

także osoba zlecniodawcy, profesora geometrii i jednocześnie człowieka gotowego na eksperymenty. Pozwoliło to na zupełnie inny sposób myślenia o kompozycji samej przestrzeni.

Secesja nie jest wyłącznie zmianą dekoracji fasady, chociaż w wielu realizacjach ogranicza się do nowego przebrania. Istotne było odejście od ścisłego, tradycyjnego układu mieszkań na rzecz poprawienia wewnętrznej komunikacji oraz wpuszczenia większej ilości światła do środka. Horta rozbił budowlę na dwie odrębne części nakryte dwuspadowymi dachami

Hotel Tassel
w Brukseli, detal ►

Secesyjna architektura
w Antwerpii ▼



i zespolone wspólną klatką schodową nakrytą szkłem. W ten sposób oddzielił dwie funkcje domu – reprezentacyjną, połączoną z pracownią w części frontowej, i prywatną z tyłu. Choć samą budowlę ukończył w 1894 roku, w kolejnych latach pracował nad wyposażeniem wnętrza i meblami. Fasada kamienicy jest symetryczna, a silnie przeszklona oś środkowa, dominująca w jego kompozycji, była innowacyjna. Zastosowany w niej wykusz nadaje całości

Hotel Tassel
w Brukseli,
klatka
schodowa ▼

płynny, swobodny charakter, zachowując jednocześnie harmonię między przeszklonymi i kamiennymi częściami budowli.



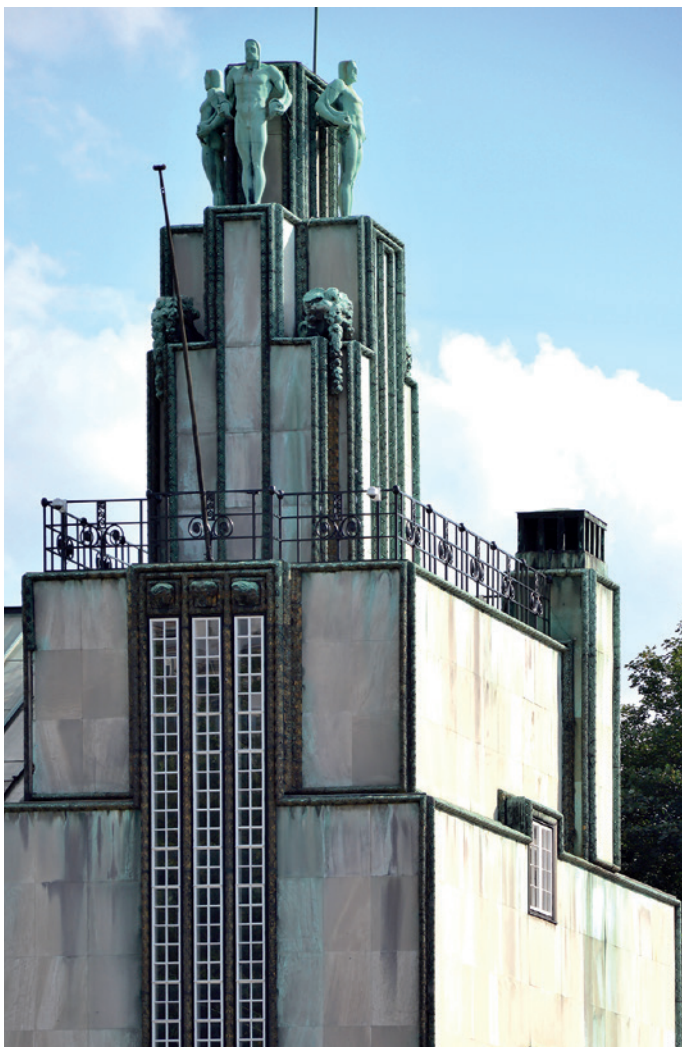


Bardzo istotne dla wypracowania postępowej estetyki było użycie metalu i nowych technik. Pozwoliło to na znacznie większą swobodę w kształtowaniu przeszklenia fasady,

jak i wpuszczeniu światła do wnętrza. W środku dominuje klatka schodowa o swobodnie wijącej się, dynamicznej linii oraz motywy roślinne i pojawiające się gdzieś zwierzęta oraz popularna arabeska. Niestety, tak innowacyjne projekty wiązały się z wysokimi kosztami budowy. Stać na nie było jedynie najzamożniejszych mieszkańców. Pozostali musieli zadowolić się bardziej ograniczoną formą secesji. Być może również dlatego dość dobrze przyjęta została z czasem wiedeńska odmiana stylu. Charakterystyczne proste formy geometryczne – kwadraty i koła, na dobre zagościły w Brukseli.

Na tej fali pojawił się w mieście projekt wiedeńskiego architekta Josefa Hoffmanna – Pałac Stocleta. Jest to projekt niezwykle, zrealizowany z wielkim rozmachem. Zaplanowano w nim najdrobniejsze szczegóły tak, aby stworzyły jednolitą całość o najwyższym poziomie wykonania. W środku obejrzyć można między innymi wspaniałe freski wykonane przez innego wiedeńczyka Gustava Klimta. Choć pałac był artystycznym importem, nie

Pałac Stocleta
w Brukseli ▲



Pałac Stocleta
w Brukseli, detal ◀



Die Erfüllung (Spelnienie) – fragment projektu wystroju
jadalni autorstwa Gustava Klimta (ok. 1905–1909)

bardzo liczącym się z brukselską architekturą, to jego proste, geometryczne linie dobrze wpisały się w zmieniające się tendencje. Rezydencję wystawiono w latach 1905–1911 dla finansisty Adolphe’a Stocleta. Victor Horta po kilku latach eksperymentowania z secesją w czasie jej największego apogeum odszedł od tendencji ku bardziej klasycznym formom.

Z innych realizacji bardzo interesujący jest również wystawiony w 1893 roku dom własny rzeźbiarza i architekta Paula Hankara. Jedną z jego najciekawszych koncepcji był stworzony pod koniec życia utopijny projekt miasta artystów. Nigdy niezrealizowany, stał się jednak inspiracją dla Darmstadt Künstlerkolonie (kolonii artystów założonej w 1899 roku przez Ernsta Ludwiga, wielkiego księcia Hesji i Nadrenii). W odróżnieniu od Horty w niektórych swoich

projektach zwracał się do mniej zamożnej części społeczeństwa. Próbował przybliżyć ich do jedni sztuki, a jednocześnie sięgał często po motywy geometryczne, łącząc je

z tradycyjną konstrukcją. Chętnie operował kontrastami – między kolorami, kształtami i fakturami. Na fasady budynków odważnie wprowadzał nie tylko szkło, ale też kute żelazo i żeliwo. Charakterystyczne dla niego są również pojawiające się w elewacjach sgraffito i fresk nadające im swoistego przepychu.

Henry van de Velde pochodził z Antwerpii, gdzie wstąpił na Akademię Sztuk Pięknych. Zarówno studia, jak i późniejsze kontakty ze sztuką francuską przyniosły mu rozczarowanie. Malarstwo wydawało mu się wówczas zbyt oderwane od życia. W 1888 roku artysta związał się z grupą Les XX, a przez brukselski sklep sprzedający produkty projektowane dla brytyjskiego domu towarowego Liberty & Co. zetknął się z wyrobami ruchu Arts and Crafts. Alfred William Finch oraz brukselscy socjaliści zaznajomili go z ideami brytyjskiego ruchu. Przekonanie o konieczności przywrócenia rzemiosłu odpowiedniej artystycznej rangi i roli sztuki użytkowej w życiu społecznym stało się dla van de Veldego kwestią kluczową. W tym czasie zajmował się już projektowaniem tkanin, obić

Willa Bloemenwerf
w Brukseli, architekt:
Henry van de
Velde ▼





Red House
w Londynie, dom
Williama Morrisa ▲

i mebli. Postanowił też ostatecznie porzucić malarstwo. Jego ostatnie obrazy z początku lat 90. XIX wieku miały zdecydowanie secesyjny charakter – konstruuje je płaska plama barwna ożywiona płynnością kształtów i wyraźnie podkreślony linią kontur. W 1895 roku zaprojektował dla siebie i swojej żony willę Bloemenwerf w Uccle pod Brukselą. Stanowiła ona bezpośrednie nawiązanie do Red House William Morrisa. Było to dzieło totalne, w którym każdy element, nawet suknie żony, były ze sobą zharmonizowane: „Miałem w zamyśle wszystko to, co doskonałe, co nie jest obciążone sentymentalizmem i co można w prosty sposób objąć rozumem. Meble naszego domu

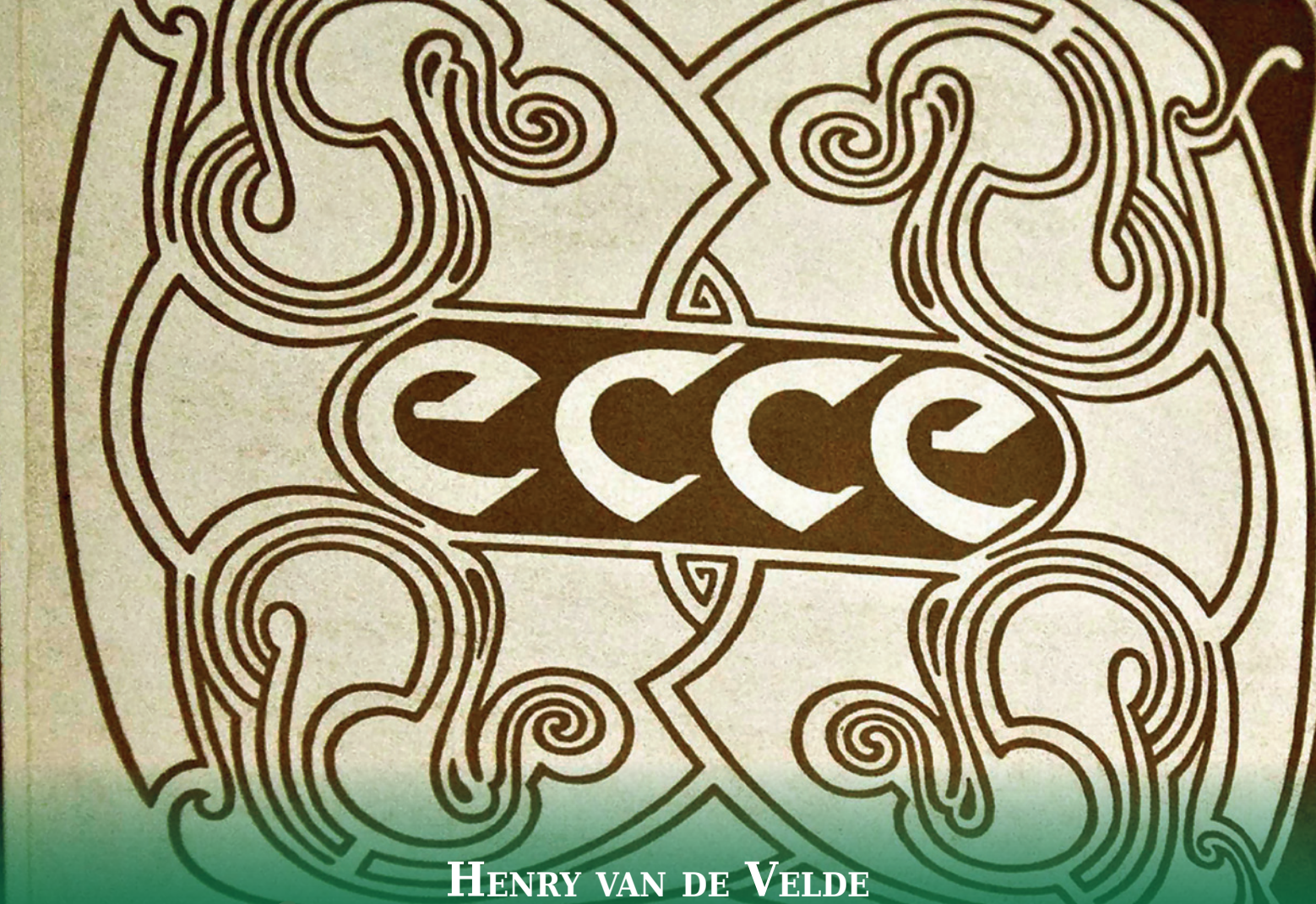
wydawały mi się idealne, nie przeładowane zdobami w najmniejszym sto-

piu, przywodzące na myśl świeżość najodleglejszego zakątka słonecznej doliny. Swoją stylistyczną prostotą jak gdyby rzucały wyzwanie sprzętom stłoczonym w sklepach z antykami. Błyszczące, lakierowane jesionowe drewno i przemyślane szczegóły syciły oczy i ducha. Dzisiaj nie zadziwiłyby już nikogo, ale w swoim czasie taki styl był wydarzeniem”.

W odróżnieniu od Hankara, a przede wszystkim Horta, z którym popadł w spór, mniej interesowała Henry’ego van de Veldego autonomia konstrukcji. Ważniejsza była tektonika i spójność, którą ostatecznie nadawał ornament. Różnił się on od tego, jakiemu hołdowała większość secesjonistów. Formy roślinne i zwierzęce widział artysta jako przeszłość, pieśnią

Krzeseło, projekt: Henry
van de Velde,
1895 rok ▶





HENRY VAN DE VELDE

„Łosem naszym jest żyć w czasach, w których sztuka załamała się jak powalone olbrzymie drzewo o rozdartych konarach i zgniecionych gałęziach, w krąg porozrzucanych”. Henry van de Velde był utalentowanym artystą - przede wszystkim dekoratorem, ale też architektem, malarzem i pisarzem. Projektował właściwie wszystko - poczynając od drobnych przedmiotów, na całościowym wystroju wnętrz kończąc. Podobnie jak angielscy utopiści, pod których przemożnym wpływem kształtowała się jego twórczość, wierzył, że sztuka i kreowane przez nią piękno mogą uczynić życie szczęśliwszym i dlatego powinny być dostępne każdemu.

Artysta pochodził z Antwerpii, odbył studia na Akademii Sztuk Pięknych. Choć kariera malarska przyniosła mu pierwsze sukcesy na scenie sztuki, to nie dawała

jednak artystycznego spełnienia. Osiadł w Brukseli i nadal był cenionym malarzem, ale powoli zaczął zwracać się ku rzemiosłu - projektował ilustracje książkowe i dekoracje ceramiki. Ostatecznie doprowadziło go to do dramatycznej decyzji o porzuceniu „jałowego” malarstwa na rzecz rzemiosła. Jego kariera artystyczna nabrała tempa - zaprojektował własny dom, w którym gościł między innymi Siegfried Bing. Zafascynowany twórczością van de Veldego stał się jednym z najważniejszych jej promotorów i to dzięki niemu rozpoczęła się międzynarodowa kariera artysty. Otrzymywane zlecenia dały mu nadzieję na pełną niezależność, dlatego zdecydował się na otwarcie własnego warsztatu. Ten pomysł jednak okazał się spektakularną porażką. Już po dwóch latach działalności van de Velde stanął na skraju bankructwa,



H01110

a firmę, która zresztą przestała być już własnością artysty, sprzedano na licytacji. Z ekonomicznej opresji uratowali go poznany już wcześniej hrabia Harry Kessler, władcy Wielkiego Księstwa Sachsen oraz siostra Friedricha Nietzschego – Elisabeth Förster. Dzięki nim został kierownikiem seminarium w Weimarze i prowadził wykłady z rzemiosła artystycznego. Był kimś w rodzaju doradcy księcia, odpowiedzialnym za rzemiosło i drobny przemysł. Otrzymał wówczas prestiżowe zlecenia jak na przykład dekorację muzeum w Hagen oraz archiwum Friedricha Nietzschego w Weimarze. W tym czasie otrzymał od księżnej Marie Alexandrine Reuss zlecenie urządzenia wnętrza sanatorium w Trzebiechowie.

Również kariera akademicka artysty rozbiła się. W 1907 roku założył w Weima-

rze szkołę rzemiosła artystycznego, która stała się protoplastką Bauhausu – najsłynniejszej szkoły projektowania przemysłowego w okresie międzywojennym. Komplikacje związane z wybuchem I wojny światowej sprawiły, że przeniósł się do Szwajcarii, a później do Holandii. W 1925 roku powrócił z kolei do Belgii. Tam otrzymał profesurę na uniwersytecie w Gandawie oraz w Brukseli oraz realizował prywatne zlecenia. Został też doradcą belgijskiego urzędu do spraw ochrony zabytków. Nadal odnosił artystyczne sukcesy, a szczególnie uznaniem cieszył się zaprojektowany przez niego pawilon na międzynarodową wystawę w Nowym Jorku. W 1947 roku przeniósł się już po raz ostatni do Zurychu, gdzie zmarł 10 lat później.

Projekt okładki do
książki Friedricha
Nietzschego *Ecce Homo*
autorstwa Henry'ego van
de Veldego ▲



Willa Hohenhof
w Hagen. Projekt:
Henry van de
Velde ▲

przyszłości była abstrakcja – jak sam twierdził: „wydawało się nam, że angielskie meble i przedmioty sztuki posiadały raczej negatywne piękno. Były piękne szczególnie tym, czego nie posiadały, czego już nie miały: swoim systematycznym ogoławaniem z ornamentów, które wówczas wydawały się nam – i tak było w rzeczywistości – pozbawione wszelkiego znaczenia, wszelkiej wewnętrznie uzasadnionej racji bytu, a wskutek tego również – wszelkiego piękna”. Artysta kierował się ku abstrakcji, podporządkowując swoje dzieła dyktatowi miękkiej linii, prowadzonej jednak inaczej niż u Horty. Tam wybujała wiła się z absolutną swo-

bodą, stając się samodzielną strukturą. U van de Veldego linia wpisuje się w strukturę obiektu: formułuje jedność i harmonię mebla, budynku czy lampy.

Projekt domu własnego wzbudził zainteresowanie niemieckiego marszanda i kolekcjonera związanego z Paryżem Siegfrieda Binga, który zamówił u van de Veldego (a także Georges’a Lemmena oraz takich artystów jak m.in. Paul Ranson, Charles Conder, Maurice Denis czy Pierre Bonnard) urządzenie wnętrza swojego słynnego wystawienniczego Salon de l’Art Nouveau. Realizacja przyniosła kolejne zlecenia i w konsekwencji zainteresowanie twórczością van de Veldego w środowisku niemieckim. W Brukseli artysta pozostawał w cieniu Horty, dlatego postanowił przeprowadzić się do Berlina. To właśnie w Niemczech powstały jego najlepsze, dojrzałe



Henry van
de Velde, projekt
opakowania ◀

Krzesło, projekt: Henry van de Velde, 1909 rok ▶

prace i najważniejsze teksty teoretyczne. Van de Velde był nie tylko artystą, ale także dążył do przedstawienia swoich wyborów za pomocą słowa. W 1901 roku otrzymał zlecenie przebudowania wnętrza Muzeum Folkwang w Hagen, a także chyba najlepszą swoją realizację – projekt domu dla przemysłowca i mecenas sztuki Karla Ernsta Osthaus – Hohenhof. Jest to fantastyczny obiekt o rozczłonkowanej dynamicznej bryle i niemal muzycznym rytmie otworów okiennych oraz finezyjnej różnorodności harmonijnie

Wnętrze willi Hohenhof w Hagen ▼

dobranych materiałów elewacji. Całość domyka troskliwie zakomponowana wspólnota architektury, dekoracji ściennych, mebli, lamp, podłóg zaprojektowanych oddzielnie dla każdego pomieszczenia w taki sposób, aby uzupełniając się wzajemnie, tworzyły estetyczną i funkcjonalną całość.





FRANCJA - KWINTESENCJA STROJNOŚCI

Chociaż francuska odmiana art nouveau, czyli l'Art Nouveau, znajduje się na przeciwnym biegunie w stosunku do angielskiego modern style, to około 1900 roku postrzegana była przede wszystkim jako import z Anglii. Bardziej jednak ukształtowały ją rodzime tradycje artystyczne niż ruch Arts and Crafts. Na skryształowanie się tej odmiany z pewnością miał wpływ salon artystyczny Binga, przekształcony w 1895 roku w duchu secesji. Dał on jednak bardziej możliwość popularyzacji nowej sztuki, niż ją sformułował.

Wydaje się, że bardzo istotną rolę w kształtowaniu się l'Art Nouveau odegrali malarze. Sztuka francuska w XIX wieku ma nie tylko wspierać tradycję salonu i akademizmu, ale też i ciągłego przełamania dominujących tendencji.

Maurice Denis,
Muzy, 1893 rok ◀

Émile Bernard, *Pont-Aven widziany od Bois d'Amour*, 1892 rok ◀

Dokonująca się rewolucja malarska wyprzedziła secesję. Pod tym względem dla Stylu 1900 kluczowymi postaciami byli Paul Gauguin, a szerzej szkoła z Pont-Aven, oraz Henri de Toulouse-Lautrec. Gauguin, wpisany w szeroko rozumiany symbolizm, i Toulouse-Lautrec, wiązany z postimpresjonizmem, nie byli, literalnie rzecz ujmując, twórcami secesyjnymi. Mimo to świadome operowanie przez Gauguina linearnym konturem, swobodną linią oraz preferowanie szerokich pociągnięć niemodulowanego koloru, płaska plama, a nawet abstrakcyjność form sztukę tę przybliżyła do l'Art Nouveau. Jeszcze bliżsi tej sztuce byli nabiści, na czele z Mauricem Denisem, chętnie wychodzącym ze swoim malarstwem poza płótno – na plakat, tkaninę, witraż – w obszar sztuki użytkowej, prowadząc do nowocześnie postrzeganej

Maurice Denis, *Bachus i Ariadna*, 1907 rok ▼



Paul Sérusier, *Talizman*, 1888 rok ▶

idei jednoczenia sztuki i życia. W swoich pracach sięgali po silnie stylizowane, płaskie plamy oplecione niczym wstęgą czarną, grubą linią. Sztuka ta jednak stanowiła





RENÉ LALIQUE

RENÉ LALIQUE urodził się w 1860 roku. Gdy miał dwa lata, jego rodzina przeniosła się na przedmieścia Paryża. Po śmierci ojca, w wieku 16 lat, musiał poszukać źródeł utrzymania i w efekcie został uczniem wziętego wówczas jubilera Louisa Aucoca. Jednocześnie studiował w École des Arts Décoratifs.

W 1881 roku był już niezależnym projektantem dla wielu klientów prywatnych i francuskich firm jubilerskich, takich jak Cartier oraz Boucheron. W 1886 roku udało mu się otworzyć własny warsztat w Paryżu. Po kolejnych dziewięciu latach René Lalique uruchomił nowy sklep z biżuterią w modnej dzielnicy Opera. Tam też spotkał swoją drugą żonę, córkę rzeźbiarza Auguste'a Ledru. W tym czasie powstały jego najbardziej

znane wzory biżuterii, rozpoczął też eksperymenty ze szkłem. Lalique był wówczas modnym projektantem, biżuterię zamawiała u niego Sarah Bernhardt. Jego dzieła pojawiały się w nowej galerii Siegfrieda Binga i cieszyły uznaniem salonu w 1895 roku. Dwa lata później artysta został odznaczony Legią Honorową. Jednak prawdziwą sensację wzbudziły jego projekty w 1900 roku na Wystawie Powszechnej w Paryżu. W tym czasie twórca z większym entuzjazmem produkował przedmioty ze szkła, ostatecznie skupiając się tylko na tym materiale. W 1921 roku założył własną fabrykę w Wingen-sur-Moder i jak sam powiedział, jednym z jego celów było obniżenie ceny przedmiotów tak, aby stały się dostępne dla każdego.

René Lalique, szklana
dekoraacja w kościele
św. Mateusza w Jersey ▲

Flakon na perfumy projektu René Lalique'a ▶

raczej ucieczkę od rzeczywistości w świat indywidualnych marzeń i wizji, podczas gdy klasyczni twórcy secesji raczej próbowali wiązać swoją sztukę z życiem codziennym. Pokazuje to, jak bardzo umownym i zależnym od przyjętych kryteriów jest pojęcie stylu.

Chociaż w paryską secesję zaangażowana była cała plejada artystycznych indywidualności, to trudno byłoby odmówić królewskiej godności René Lalique'owi. Fascynują formy jego biżuterii, szkła i bibelotów. To po części właśnie jemu zawdzięczamy wspaniałość dzisiejszych flakoników z perfumami. Chociaż dziś trudno to sobie wyobrazić, to w XIX wieku perfumy były sprzedawane w aptekach często w banalnych fiolkach chronionych skórą. Dopiero później przelewano je do ozdobnych butelek, przeznaczonych specjalnie do przechowywania

perfum. Trzeba było dopiero pomysłu będącego efektem współpracy François Coty'ego i René Lalique'a, żeby się to zmieniło.

Coty zwrócił się w 1908 roku do swojego sąsiada Lalique'a z prośbą o zaprojektowanie ozdobnych, złotych etykiet na butelki, dotychczas dekoracje wykonywała jego żona. Lalique miał się zgodzić, proponując, że zaprojektuje również odpowiedni flakon. Kunsztowność butelki, a przede wszystkim secesyjny charakter plakiety z fantazyjnym zwiewnym i zmysłowym wizerunkiem zdającej się unosić nagiej dziewczyny, oplecionej gąszczem płynnych linii, zrobił furorę. Przedsięwzięcie okazało się komercyjnym sukcesem. Z czasem projekty były coraz śmielsze – butelki stawały się samodzielnymi



René Lalique,
Ważka ▼





Kielich na wino
projektu René
Lalique'a ▲

rzeźbiarskimi dziełami sztuki. Niektóre z nich na aukcjach osiągają dzisiaj wartość kilkadziesiąt tysięcy dolarów.

Lalique zaczął tworzyć podobne projekty również dla innych firm. Sławę zyskał jednak już wcześniej.



René Lalique,
wazon ▲

W 1900 roku podczas paryskiej wystawy światowej wystawił swoją biżuterię. Zachwyciła współczesnych kunsztem wykonania, fantazyjnym bogactwem ornamentu, wśród którego królowały przepełnione subtelnym erotyzmem postaci





René Lalique,
tiara ▲

kobiece, pełne przepychu i wyrafinowania ważki, bażanty, papugi, łabędzie, irysy i fuksje. Jednocześnie biżuteria ta była znacznie tańsza od drogocennych naszyjników konkurentów. Lalique nie stosował brylantów, pereł i innych kosztownych kamieni, które wpływały na ich cenę. Tworzył swoje arcydzieła pełne smaku, których sama forma była najwyższą wartością. Dzisiaj oczywiście przedmioty te osiągają niebotyczne ceny.

Najbardziej klasycznymi wyznacznikami paryskiej secesji są chyba jednak wejścia do stacji metra zaprojektowane przez Hectora Guimarda. To od nich zresztą wywodzi się jedna z nazw secesji – Metro style. W 1899 roku ogłoszono konkurs na projekt bramek do powstającego paryskiego metra, którego pierwszą linię planowano otworzyć na Wielką Wystawę Światową w 1900 roku. Zwycięzcą konkursu został Henri Duray, jednak jego projekt, podobnie jak

Bransoleta projektu
René Lalique'a ◀

i inne nagrodzone, spółka uznała za zbyt konwencjonalne. Stwierdzono,

że nowoczesny środek transportu wymaga odpowiedniej oprawy. Ostatecznie, już poza konkursem, wykonanie projektów zlecono



René Lalique,
broszka Węże ▼



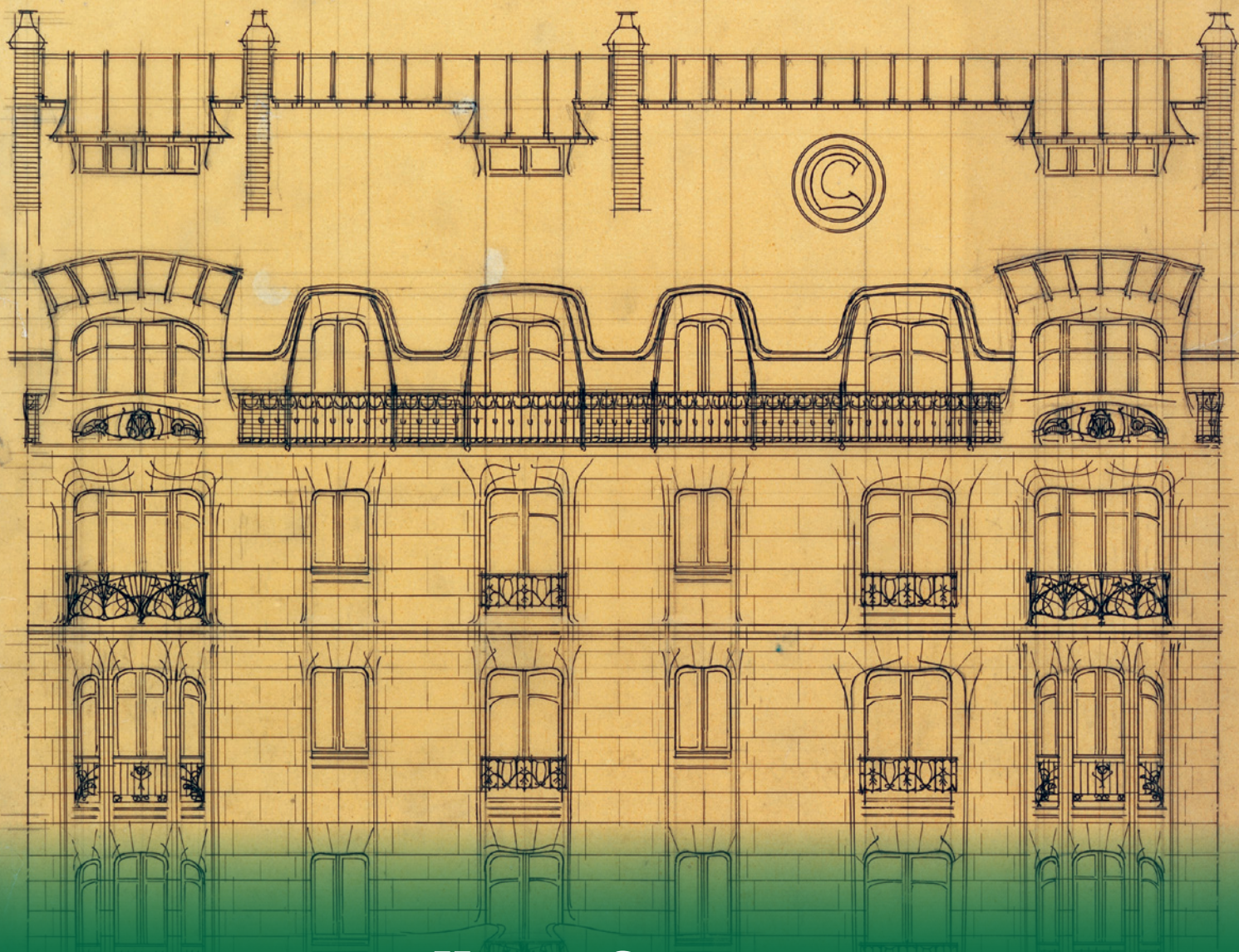
Wejście do stacji metra Porte Dauphine, Paryż, projekt: Hector Guimard ▲

Hectorowi Guimardowi. Za projektował on dwa podstawowe typy stacji – zadaszony i niezadaszony. Oba miały dwa warianty – formę otwartą i zamkniętą. Wykonane miały być z chętnie wówczas wykorzystywanego żeliwa. Dzięki temu można było tworzyć łatwo powtarzalne moduły. W latach 1900–1910 otwarto

kolejne linie i część stacji otrzymała te same pawilony. Od 1904 roku działa się to już bez Guimarda, który w wyniku różnorodnej krytyki i konfliktów ze zleceniodawcą ostatecznie wycofał się z projektu. Łącznie powstało 167 wejść (montowano je do 1912 r.). Osiemdziesiąt osiem z nich zachowało się do naszych czasów.

Stacja metra Place de la Bastille, Paryż, 1908 rok. Projekt: Hector Guimard ▼





HECTOR GUIMARD

HECTOR GUIMARD, pochodzący z Lyonu inżynier architekt, wykształcenie zdobywał w École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs oraz École des Beaux-Arts, gdzie zapoznał się z ideami reformatora architektury Eugène'a Violleta-le-Duca.

W 1889 roku został mianowany profesorem w École des Arts Décoratifs. Szczyt jego kariery przypadł na czas secesji i przyniósł najlepsze realizacje. Po I wojnie światowej eksperymentował z architekturą przemysłową i próbował sięgnąć po art déco. Ostatnią jego

ważną realizacją był budynek przy rue Greuze wystawiony w 1928 roku. W następnym roku został odznaczony Legią Honorową.

Czas jego świetności jednak przeminął. W latach 30. XX wieku nie potrafił odnaleźć się w nowej rzeczywistości. W 1938 roku schorowany architekt, którego żona była Żydówką, uciekając przed faszystowską nawałą, przeniósł się do Nowego Jorku. Tam zmarł w 1942 roku w odosobnieniu i zapomnieniu.

Hector Guimard,
projekt fasady Société
Immobilière de la Rue
Moderne, 1909 rok ▲



Wejście do kamienicy
przy avenue
Rapp 29, Paryż ▲

Na ich częściowo negatywny odbiór miała wpływ polityka – żeliwo kojarzono ze sztuką niemiecką, a stacje uważano w związku z tym za zbyt germańskie. Charakterystyczne jest, że w konstrukcjach tych właściwie nie odtwarza się konkretnych form, chociaż niektórzy, na przykład w strukturze balustrady, dopatrują się mocno wystylizowanego wzoru lilii wodnych. Stanowią raczej strukturę, która sprawia wrażenie żywego, poskręcanego organizmu, wręcz niepokojącego swą drapieżnością.

Hector Guimard zaprojektował w Paryżu kilka znaczących budowli. Pierwszą z nich jest Castel Béranger. W 1895 roku, kiedy rozpoczęto jego budowę, architekt

zafascynowany ideami Eugène’a Viollet-le-Duca (1814–1879) chciał ukształtować budowlę jako swobodną trawestację form średniowiecznych. Jednak w tym samym roku odwiedził Brukselę i poznał Victora Horta, brukselskiego mistrza secesji, i zobaczył zaprojektowany przez niego Hotel Tassel. Poruszyło go to na tyle, że natychmiast po powrocie zmienił projekt, nadając mu secesyjny charakter, tam gdzie jeszcze było to możliwe. Odrzucił płaskości i symetrię, zadbał o spójność architektury, mebli, stolarki, witraży, tkanin. Kamienica od początku wzbudzała liczne kontrowersje. Jedni w ogłoszonym przez „Le Figaro” konkursie uznali jej fasadę za najlepszą realizację 1898 roku, drudzy widzieli w niej wytwór opętanego szaleńca. Z kamienicą konkuruje

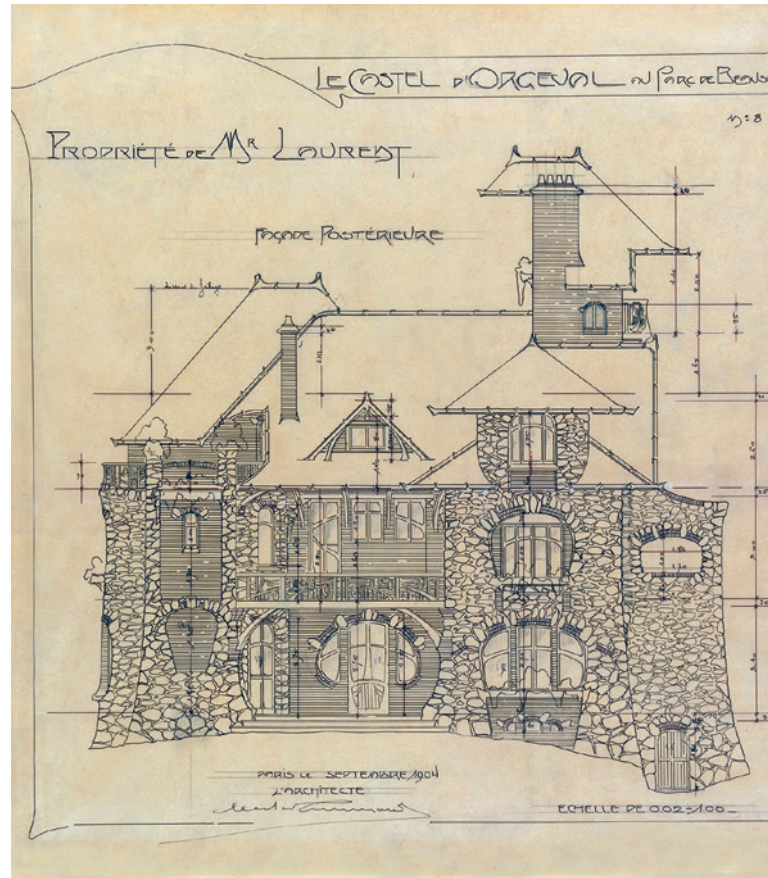
Projekt tylnej elewacji
Le Castel Orgeval
autorstwa
Hectora Guimarda,
Francja ▶

inna znana paryska realizacja art nouveau – dzieło Jules'a Lavirotte'a, o jawne seksualnych konotacjach.

W 1902 roku budowla przy avenue Rapp 29 wybrana została, podobnie jak dzieło Guimarda, najlepszą paryską fasadą. Zafascynowała ona także Salvadora Dalego, który musiał dostrzec jej niemal surrealistyczny charakter. Obecnie jest chyba najbardziej rozpoznawalną i najczęściej fotografowaną paryską kamienicą. Chociaż Guimard był wykształconym inżynierem, niestroniącym od nowoczesnych rozwiązań, to jednak chciał być postrzegany bardziej jako *architecte d'art* – ekspert w sprawach sztuki. Stąd też jego przywiązanie do ornamentu, który był esencją

budowli. Stawiało go to w ówczesnej hierarchii społecznej na uprzywilejowanej pozycji.

Jadalnia projektu
Hectora Guimarda,
1909 rok ▼





Witraże Antoine'a Bertina, Nancy ▲

Drugim kluczowym ośrodkiem francuskiej secesji zostało Nancy, stolica Lotaryngii.

Miasto swoją świetność przeżywało w połowie XVIII wieku. Wydarzenia polityczne zmarginalizowały jego znaczenie w wieku XIX. W drugiej połowie stulecia, po zawarciu w 1871 roku pokoju frankfurckiego kończącego wojnę francusko-pruską, znaczenie miasta wzrosło. Przyczyniła się do tego fala emigrantów, a także rozwój kolei żelaznych. Nancy stało się ważnym ośrodkiem przemysłowym, finansowym, a z czasem także naukowym i artystycznym. W 1901 roku założono tam związek École de

Joseph Janin, Paw – witraż, Nancy ◀

Wazon, École
de Nancy ▶

Nancy, znany również jako Alliance Provinciale des Industries d'Art. Jego prezesem został artysta Émile Gallé.

Nieformalnie organizacja ta funkcjonowała już wcześniej – w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku, i doprowadziła ona między innymi do zorganizowania w 1894 roku wystawy sztuki użytkowej. Przede wszystkim związek stał za wielkim sukcesem ponad 50 nagrodzonych artystów podczas wystawy światowej w 1900 roku, pochodzących z Nancy. Zadaniem, które postawili sobie twórcy École de Nancy był sojusz przemysłu i sztuki w celu promocji miasta jako ośrodka przemysłowego i artystycznego oraz stymulowanie jego dalszego rozwoju. W ramach związku współpracowali architekci, fotografowie

i przede wszystkim artyści rzemieślnicy. Powstały wspólnie meble, szklane i kryształowe wazony, wyroby z metali, witraże, biżuteria, hafty, a także plakaty.

Alexandre Prévot,
biblioteka z litego
mahoniu i fornir
z drewna egzotycznego
w stylu secesyjnym,
1903–1904 ▼





Émile Gallé,
wazon, Nancy,
ok. 1900 rok ▲



Émile Gallé,
wazon, 1894 rok ►

Elementem spinającym była lokalna odmiana secesji. Za sprawą największej osobowości artystycznej środowiska - Émile'a Gallé'a - miała trzy źródła inspiracji: świat natury, sztukę japońską i lokalną, przede wszystkim rokokową architekturę. Jak twierdził Gallé: „nasze korzenie znajdują się w głębi lasów, nad brzegiem źródeł, wśród mchu”. Fascynowała go szczególnie lokalna przyroda, chociaż miał też własny ogród botaniczny z okazami rzadkich roślin. To właśnie flora jest najczęstszą



Émile Gallé,
wazon ◀

inspiracją i motywem pojawiającym się w jego pracach w obu kluczowych dziedzinach: meblarstwie i szklarstwie. Szkła, nie tylko wspaniale dekorowane, ale przede wszystkim o wysmakowanej grze koloru, stały się jego najbardziej rozpoznawalnymi dziełami. W charakterystyczny dla ówczesnej twórczości sposób, łącząc różne źródła inspiracji, potrafił formułować nową, stylistycznie jednolitą całość. Nadawał jej jednocześnie silnie emocjonalny wydźwięk osiągniany przede wszystkim wspaniałymi efektami przenikania się szkła i koloru. Naczynia Gallého nie tylko się ogląda – je się przede

wszystkim przeżywa. Niewątpliwie na taki ich charakter wpływają chętnie stosowane przez niego poetyckie cytaty. Gallé lubił eksperymentować z materiałami i technikami. Zdobył nawet patenty na niektóre z nich. Wielką popularność uzyskał dzięki grand prix na wystawie powszechnej w 1889 roku. Zmarł w 1904 roku, a niektórzy w związku z tym właśnie tę datę uważają za koniec francuskiej secesji. Chociaż poszczególne dzieła powstają aż do I wojny światowej, to ich liczba z roku na rok maleje. Przede wszystkim jednak tracą swą świeżość, stają się repertuarem obiegowych form i motywów.

Łóżko Świt
i Zmierzch
projektu Émile Gallé,
1904 rok ▼





WIEDEŃ - SZLACHETNOŚĆ FORMY

W Wiedniu secesja pojawia się kilka lat później niż w Anglii, Francji czy Belgii. W odróżnieniu od tych państw ówczesna stolica Austro-Węgier nie miała przetartych szlaków dla nowoczesnej sztuki. Gustav Klimt był jednym z jej największych promotorów, a także współzałożycielem i pierwszym przewodniczącym Stowarzyszenia Artystów Plastyków Austriackich, szerzej znanego jako Wiener Secession (Secesja Wiedeńska,

1897 r.). Związek ów odegrał kluczową rolę w formułowaniu artystycznej opozycji wobec akademii, a przede wszystkim w kształtowaniu języka nowej sztuki i jej promowania. Twórcy wyłamujący się z artystycznego kanonu byli odrzucani przez jury oficjalnego salonu i musieli szukać własnej drogi. W 1898 roku odbyła się ich pierwsza wielka, wspólna wystawa.

Najważniejszym teoretykiem ruchu był poeta i teoretyk literatury Hermann Bahr, który opublikował

Gustav Klimt, *Węże wodne I (Przyjaciółki)*, 1904–1907 ▶

Gustav Klimt, studium
do fresku *Medycyna*,
1897–1898 ◀

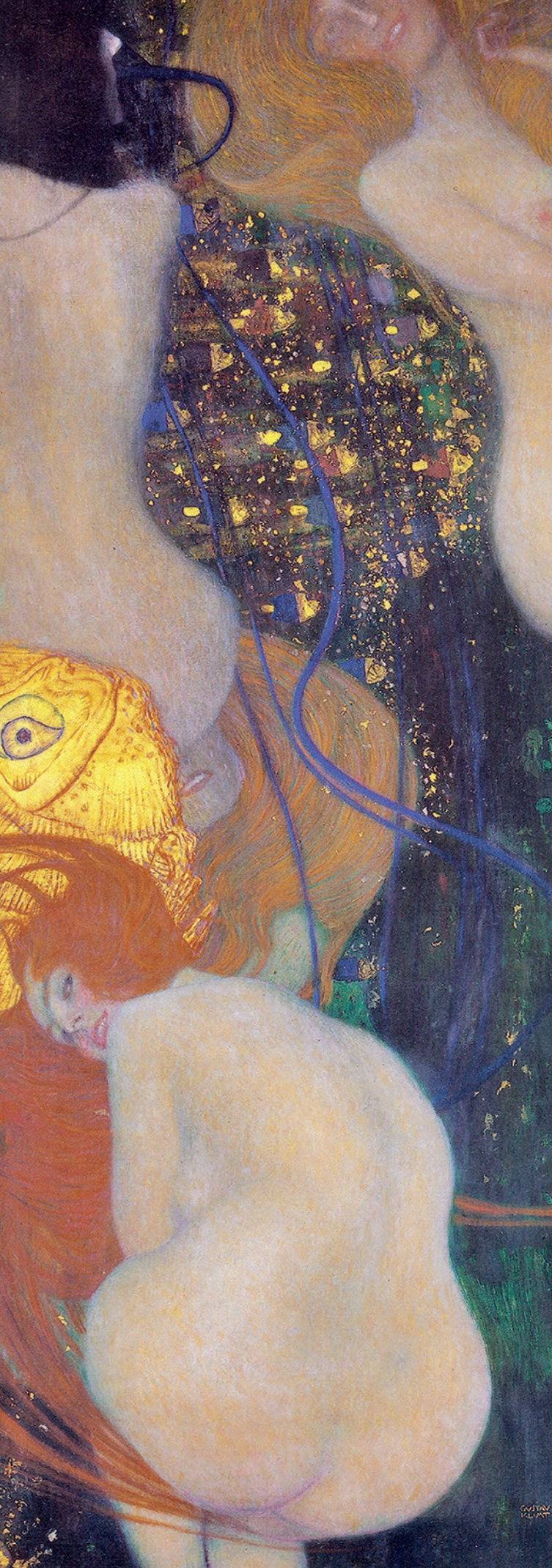
cykl esejów poświęconych teorii nowej sztuki. Propagował idee budowania autonomii kultury austriackiej.

Wystąpił przeciwko historyzmowi, na wzór Anglików idee zjednoczenia sztuki i rzemiosła. W dalszej perspektywie zaowocowało to powołaniem Wiener Werkstätte (Warsztatów Wiedeńskich). Wreszcie propagował sztukę japońską i wywodzący się od wybitnego niemieckiego historyka sztuki Alfreda Lichtwarka program nowoczesnej edukacji artystycznej. Priorytetem było przyznanie prawa do wolności wyboru własnej drogi artystycznej. Już w 1895 roku Lichtwark opublikował obronę Ludwiga von Hofmanna, niemieckiego secesjonisty. Wystawę jego prac zorganizowano w Wiedniu, jednak przez większość ówczesnej krytyki została ona odsądzona od czci i wiary.

Innym kluczowym krytykiem towarzyszącym ruchowi był Ludwig Hevesi, autor słynnego hasła: „wiekowi jego sztuka/ sztuce wolność”. Była to prawdziwa rebelia, a Bahr i Klimt stanowili jej filary. Gustav Klimt był jednym z najbardziej kontrowersyjnych i najlepiej rozpoznawalnych artystów ruchu.

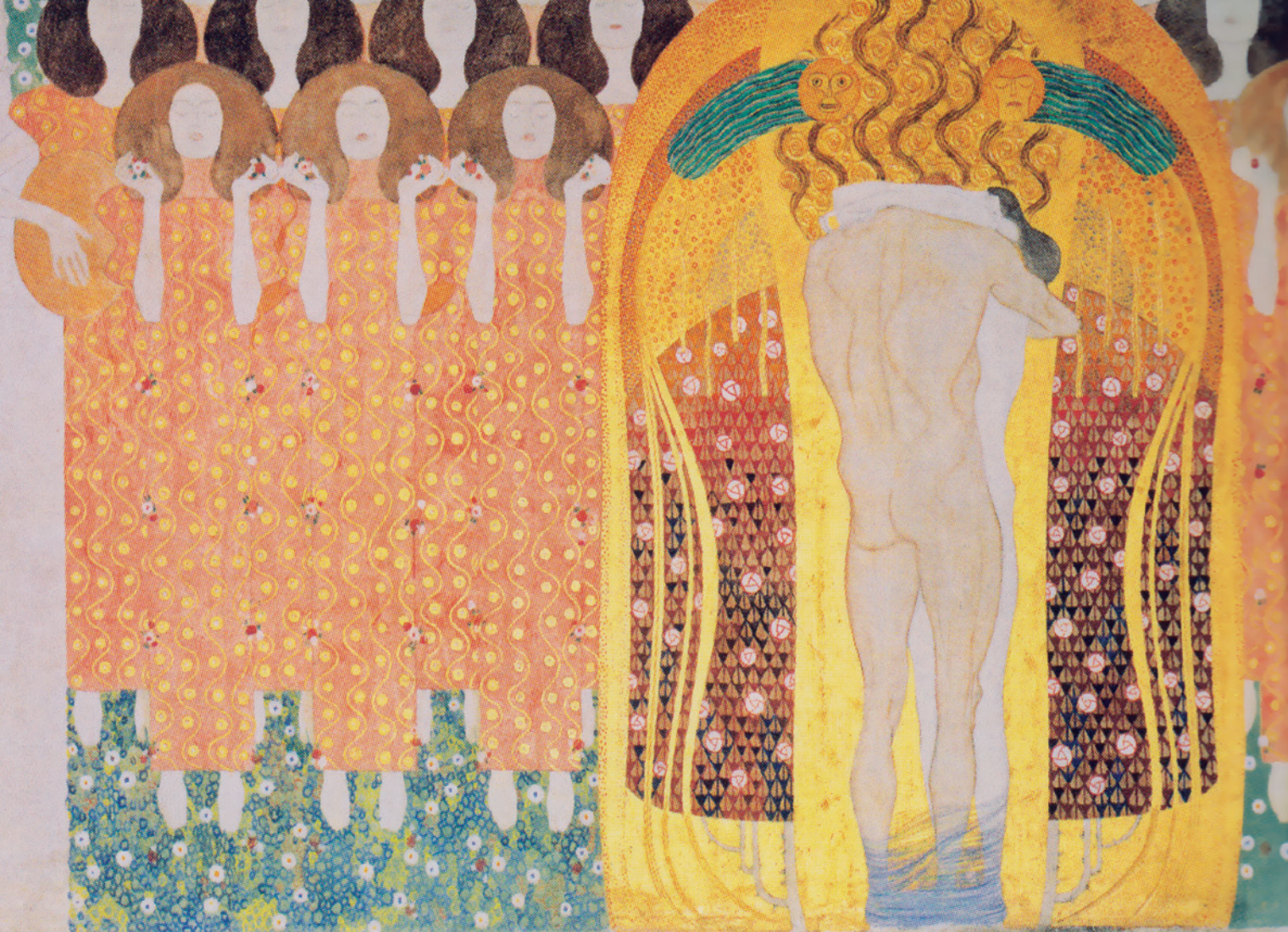
Gustav Klimt, *Hygeja*,
detal fresku *Medycyna*,
1900–1907 ▶





Jego styl jest bez trudu rozpoznawalny nawet dla kogoś mało obeznanego ze sztuką. W swoich dojrzałych pracach łączył abstrakcyjny ornament z wizerunkami kobiet oraz motywami roślinnymi. Zaczynał jednak od zdecydowanie realistycznych przedstawień. To one przyniosły mu pierwszą sławę, a w 1894 roku zlecenie ministra kultury i edukacji na prestiżową realizację alegorii teologii, filozofii, prawa i medycyny w auli Uniwersytetu Wiedeńskiego. Już pierwsze przedstawienie filozofii, zaprezentowane w 1900 roku podczas siódmej wystawy wiedeńskiej secesji, wywołało kontrowersje. Jawnie erotyczny charakter pokazanej w 1901 roku medycyny z kolumnadą nagich postaci będących „rzeką życia” doprowadził do oskarżenia artysty o szerzenie pornografii i perwersję. Szczególne oburzenie wywołało

Gustav Klimt,
Goldfish,
1901–1902 ◀



naturalistyczne przedstawienie osób w wieku dojrzałym oraz nagiej dziewczyny w ciąży obejmowanej przez mężczyznę. Niewątpliwie problematyczne było też skupienie się artysty nie tyle na gloryfikacji osiągnięć medycyny, co na złożoności relacji życia i śmierci. Jeszcze bardziej symbolicznie artysta podszedł do wizerunku prawa. Krytyka oczekiwała wielkiej apoteozy, sublimacji rzeczywistości, a otrzymała niejednoznaczne, symboliczne przedstawienia, odwołujące się do sfery nieświadomości, do tego postrzegane jako nieprzyzwoite. Profesorowie uniwersytetu protestowali przeciwko takiemu ujęciu. Sprawa oblała się nawet o parlament Austrii. Pokłosiem afery było odrzucenie kandydatury Klimta na posadę profesora Akademii Sztuk Pięknych. Artysta nie pozostał dłuż-

ny swoim krytykom i namalował *Goldfish*. Na tym obrazie rudowłosa piękność odwraca się do widza nagimi pośladkami. Tym razem symbolika była nader oczywista, a Klimt zaczął być postrzegany jako twórca rewolucyjny. Jego misją stało się tworzenie dzieł, które będą wolne od wszelkich akademickich kanonów.

Po 1905 roku pojawił się kolejny charakterystyczny element jego obrazów – złote i srebrne płatki. Ku złoceniom Klimt zwrócił się w jednym z najważniejszych dzieł – fryzie Beethovena – przygotowanym na wystawę w Pałacu Secesji. Dzieło co prawda przez jednego z kolekcjonerów zostało okrzyknięte ohydą, ale pozostaje jednym z najważniejszych malowideł swego czasu. Obecnie prace

Gustav Klimt,
*Pocłunek dla całego
świata*, fragment
fresku *Fryz Beethovena*,
1902 rok ▲



Gustav Klimt, *Złota Adela*,
1907 rok ▲

Klimta osiągają niebotyczne ceny – dotychczas najdroższy obraz *Złota Adela* został sprzedany za 135 milionów dolarów. Ornamentalne potraktowanie postaci znajduje swój wyraz w pochodzącym z lat

1907–1908 *Pocałunku*. W płaskiej strukturze obrazu na pierwszy rzut oka trudno dostrzec postaci, widać przede wszystkim wzorzystą, złotą plamę. Dopiero po chwili dostrzec można głowy, ręce, nogi sugerujące połączoną w erotycznym uniesieniu



parę. Kochankowie zastygli na chwilę przed pocałunkiem. Wzruszający jest opiekuńczy gest, jakim mężczyzna zdaje się chronić kobietę przed brutalnością świata. Obie postaci oddzielają od niego tkaniny, którymi kochankowie są owinięci, a może jedynie

nakryci – męska z twardeymi, prostokątnymi, czarno-białymi formami i kobieca miękka, wzorzysta, spowita kwiatami. Pod ich stopami rozciąga się olśniewająca feerią barw łąka.

Gustav Klimt,
Pocałunek,
1907–1908 ▲



Otto Wagner to pierwszy wybitny wiedeński architekt secesyjny. Jego wychowankowie to Joseph Maria Olbrich i Josef Hoffmann. Początkowo budowle projektowane przez Wagnera utrzymane były w duchu historyzmu. W 1895 roku opublikował dzieło *Moderne Architektur*, w którym propagował nie tylko styl nowoczesny, ale i funkcjonalizm. Najważniejsze jego wiedeńskie realizacje to Majolikahaus, Poczta Kasa Oszczędności i szpital oraz kościół Steinhof.

Majolikahaus jest jednym z trzech budynków, które powstały w ramach autorskiego założenia nowoczesnej architektury Wienzeilenhäuser. Zastosowana okładzina ceramiczna, odporna na warunki atmosferyczne, i łatwa do czyszczenia, jest charakterystyczna dla tej odmiany. Łatwość czyszcze-

Wnętrze Poczty Kasy Oszczędności w Wiedniu zaprojektowanej przez Otto Wagnera ▲

Kościół św. Leopolda na Steinhofie w Wiedniu, architekt: Otto Wagner ◀



Otto Wagner,
Majolikahaus,
Wiedeń ▲

nia była szczególnie ważna – dla Wagnera jednym z postulatów nowoczesnej architektury była troska o higienę. Pokrywająca budynki wspaniała dekoracja roślinna zaprojektowana została przez Aloisa Ludwiga, ucznia i współpracownika Wagnera. Na wysokości ostatniego piętra łączy się z formami geometrycznymi. Realizacja ta nie spotkała się z ciepłym przyjęciem. Krytycy określili ją jako ponad wszelką miarę ohydną.

W 1898 roku zaprezentowano pawilon wystawienniczy stowarzyszenia Sezession. Projektantem był 30-letni Joseph Maria Olbrich, pracujący wówczas w atelier

Otto Wagnera. Początkowo budowla miała być umieszczona przy reprezentacyjnym Ringstrasse, pomysł spotkał się jednak z gwałtownymi protestami.

Dopiero zmiana lokalizacji sprawiła, że władze miasta zezwoliły, jak zostało to określone w protokole z 17 listopada 1897 roku, na „budowę tymczasowego pawilonu wystawowego na okres najbliższych dziesięciu lat”. Realizacja przedsięwzięcia została opłacona ze sprzedaży prac wystawionych na pierwszej wystawie secesyjnej, a także przy wsparciu przemysłowca Karla Wittgensteina. Całość wzniesiono w sześć miesięcy – między kwietniem a październikiem 1898 roku. Budynek, silnie zniszczony pod koniec II wojny światowej, doczekał się rekonstrukcji na początku lat 60. XX wieku. Założony był na centralnym planie opartym o formy geometryczne.

Rzeźba anioła
autorstwa Othmara
Schimkowitza
na kościele św. Leopolda
na Steinhofie
w Wiedniu ►





Budynek Secesji
w Wiedniu, architekt
Joseph Maria Olbrich,
1898 rok ◀▲

Mieczysław Wallis tak opisuje jego charakter: „Budowla jakby zestawiona z kilku wielkich prostopadłościen-nych, pozbawionych okien bloków i zwieńczona kopułą z brązu, ukształtowana jako olbrzymie, kulisto strzyżone drzewo laurowe. Piękno tej budowli polegało przede wszystkim na rytmie wielkich brył o prostych, geometrycznych formach: było to podówczas coś całkiem nowego”. Na wspianą kopułę złożyło się ponad trzy tysiące liści laurowych. Nad wejściem znajdują się trzy gorgony symbolizujące jedność sztuk – malarstwa, rzeźby i architektury, a na elewacjach bocznych przedstawiono sowy – nie tylko jako symbole mądrości, ale przede wszystkim jako atrybuty Pallas Ateny, którą wiedeńscy secesjoniści przyjęli na



Krzeseł *Der reiche Fischzug* projektu Kolomana Mosera, 1900 rok ▲

swoją patronkę jako symbol zwycięstwa, mądrości i rzemiosła.

W 1902 roku wiedeński przedsiębiorca i mecenas sztuki Fritz Wärndorfer zamówił u Charlesa Rennie'go Mackintosha urządzenie pokoju muzycznego w swojej wiedeńskiej willi, a u Margaret MacDonald projekt fryzu do salonu. Wywodzący się z Wielkiej Brytanii ruch odnowy rzemiosł zafascynował go w takim stopniu, że w 1903 roku zdecydował się wesprzeć finansowo projekt artystów Josefa Hoffmanna oraz Kolomana Mosera, który zakładał otwarcie Warsztatów Wiedeńskich, czyli Produktiv-Gemeinschaft von Kunsthandwerkern. Inspiracje artystyczne stanowił angielski Arts and Crafts, a także działalność brytyjskiego architekta Charlesa Ashbee'a. Celem warsztatów było



Inkrustowana szafa do sypialni projektu Kolomana Mosera, 1903 rok ▲

stworzenie wyspy, na której w pogodnej atmosferze będzie mógł tworzyć każdy, kto wyznaje wiarę w idee

Johna Ruskina i Williama Morrisa. Nie chodziło jednak o naiwnie reformatorski program społeczny, a o najwyższej klasy produkcję rzemieślniczą. Choć początkowo chciano tworzyć sztukę dla wszystkich, to pod wpływem rynku szybko skierowano się ku najzamożniejszej klienteli. Warsztaty mieściły się najpierw w stosunkowo niewielkim trzypiętrowym budynku, z czasem przeniosły się do nowego budynku przy Neustiftgasse. Nie były jednak wielkim sukcesem ekonomicznym, co przyczyniło się nawet do bankructwa Wärndorfera. Mimo że otwarto filie w Karlsbadzie, Zurychu, Nowym Jorku i Berlinie, przedsiębiorstwo ostatecznie pogrążył kryzys ekonomiczny lat 30. XX wieku.



Rzemiosło austriackie osiągnęło w produkcji warsztatów najwyższy poziom. Elegancja i harmonia najwybitniejszych dzieł były niedoścignione. Wytwarzano pojedyncze wyroby, jak również tworzone całościowe, jednolite stylistycznie projekty wnętrz. Poza wspomnianym już Pałacem Stocleta inną

sztandarową realizacją było Sanatorium Purkersdorf. Choć warsztaty nie miały jednoznacznie określonego programu artystycznego, zgodnie z preferencjami Josepha Hoffmanna starano się przewyciężyć szaleństwo francuskiej oraz belgijskiej secesji. Hołdowano formom

Sanatorium
Purkersdorf, architekt
Josef Hoffmann ▲

Detal zdobień wokół
okien Sanatorium
Purkersdorf ▼





Ekspozycja mebli
z Warsztatów
Wiedeńskich ▲

wyważonym, geometrycznym, wywodzącym się z wiedeńskiej secesji; później bliskim zwłaszcza sztuce art déco. Do 1932 roku, kiedy warsztaty zostały zamknięte, przewinęło się przez nie ponad stu artystów, także tej miary co Oskar Kokoschka oraz Egon Schiele. Mimo że Warsztaty Wiedeńskie zajmowały się wszelką produkcją artystyczną, to jednak na przykład produkcję mebli, sygnowanych przez Wiener Werkstätte, szybko zaczęto zlecać wiedeńskiej firmie Portois & Fix. Chętnie natomiast produkowano biżuterię, wyroby ceramiczne, tkaniny, a nawet pocztówki i plakaty. Warsztaty na jeszcze jednym

Krzesło z regulowanym
oparciem. Projekt: Josef
Hoffmann, realizacja:
Jakub i Józef Kohn
w 1905 roku ►

polu okazały się rewolucyjne – udział w nich brały również kobiety, co zresztą było przyczyną różnego rodzaju drwin.



NIEMCY - URZECZYWISTNIONA REFORMA



Niemiecka secesja (Jugendstil) skupiona była przede wszystkim w trzech ośrodkach: w Monachium, w Berlinie, a także w Darmstadt. W grudniu 1890 roku założono w Monachium Gesellschaft für modernes Leben (Stowarzyszenie na rzecz Nowoczesnego Życia), które co prawda rozpadło się już po trzech latach, ale znacznie przyczyniło się w walce o nowoczesne jutro. Początkowo nie skupiało ono artystów sztuk wizualnych ani architektów. Czołową postacią ruchu był literat Michael Georg Conrad. Hans Ottomeyer w artykule poświęconym Jugendstil przytacza słowa związanego z ruchem poety, tłumacza oraz krytyka teatralnego, a także kabaretowego Hannsa Theodora Wilhelma Freiherra von Gumpenberga: „[Conrad] wskazywał na to, że obecnie, u kresu wieku, rozumiano powszechnie, iż tak dalej być nie może, że trzeba zbudować między starym a nowym wiodące od antyku, z jego »epigonińskim ogonem« do współczesności. Że Paryż i Berlin założyły już w tym celu odpowiednie stowarzyszenia i, że »miasto sztuki« Monachium, nie może pozostawać za nimi w tyle. Że również my, moderniści monachijscy, chcemy teraz przerobić ziarno nowego ducha na świeżą mąkę i chleb, i zaoferować go ludziom, którzy łakną czegoś nowego i pożywnego, i mają dość starej papki”.

Ku wściekłości znamienitych postaci dawnej sztuki w 1893 roku w Monachium odbyła się wielka manifestacja nowego – międzynarodowa wystawa secesji. Rok wcześniej założono secesyjne Zrzeszenie Monachijskich Artystów Plastyków.

Franz von Lenbach, czołowy akademik monachijski, nie krył oburzenia, że oto

Otto Eckmann, makata
z łabędziami,
1897 rok ◀

zbrodniarze sztuki zaczynają pojawiać się na salonach. Idee propagowane przez członków stowarzyszenia znacznie przyczyniły się do założenia czasopisma „Jugend” w 1896 roku. To wokół niego skupiło się środowisko reformatorów. Kluczową postacią był grafik Otto Eckmann, twórca jednej z najsłynniejszych secesyjnych czcionek nazwanej jego nazwiskiem. W gronie współpracowników znalazł się między innymi Peter Behrens, później działający w Darmstadt. Głównym inspiratorem monachijskiej nowej sztuki był jednak Hermann Obrist, przede wszystkim jako współtwórca programu nowoczesnej szkoły artystycznej. Nie polegała ona na nauce kopiowania wzorców, ale pobudzaniu kreatywności. Nauczycielką powinna być przede wszystkim natura, nad którą prowadzono studia.

Hermann Obrist,
fontanna Krupp
na dziedzińcu
Kunstgewerbehau,
Monachium ▼



Nie chodziło jednak o to, aby przerysowywać jej formy – to było wręcz zakazane. Analizowano raczej jej

dynamikę, poszukując drogi do uchwycenia istoty życia. Ten sposób myślenia był już o krok od abstrakcji. Na jej granicy zresztą znalazł się Obrist, tworząc na przełomie wieków rzeźbę o dynamicznej formie, która zdawała się ugiąć na wietrze. Pomnik był bliski dwóm ikonom sztuki abstrakcyjnej – *Développement d'une bouteille dans l'espace* włoskiego futurysty Umberto Boccioniego oraz pomnikowi trzeciej międzynarodówki Vladimira Tatlina. Jego pionowy, fallicznie lubieżny kształt zdaje się być kwintesencją pierwotnych sił natury. Podobnie fantazyjne są projekty fontann oraz nagrobków Obrista, stanowiące najbardziej spektakularne przykłady ówczesnej sztuki sepulkralnej (cmentarnej), której poświęcił dużo uwagi po 1904 roku. U Obrista można jeszcze znaleźć ślady natury, chociaż trudno rozpoznać jej konkretne kształty.

Otto Eckmann,
Irsy, 1895–1896 ▼





HERMANN OBRIST

HERMANN OBRIST jest niezwykle postacią, nawet na tle artystycznych osobowości przełomu wieku. Jeszcze jako nastolatek doświadczył po raz pierwszy fantastycznej wizji, w której objawiło mu się miasto. W późniejszej karierze wielokrotnie będzie się odwoływał właśnie do różnych wizji.

W jego pracowni powstawały gipsowe modele małych form architektury, ale też meble i tkaniny. Był synem szwajcarskiego lekarza i Szkotki. Po rozstaniu rodziców zamieszkał z matką w Weimarze. W Heidelbergu studiował nauki medyczne i przyrodnicze, nie uzyskując jednak dy-

plomu. Pod wpływem Brytyjczyków zainteresował się rzemiosłem artystycznym. Studiował najpierw w Karlsruhe, a następnie uczył się rzeźby w renomowanej, paryskiej Académie Julian. Po studiach zamieszkał we Florencji. Tam zainteresował się haftem i założył własne studio, przeniesione później do Monachium. W Niemczech uczestniczył w życiu artystycznym, będąc współtwórcą tamtejszych stowarzyszeń artystycznych. Choroba i związana z nią postępująca głuchota odsunęły go od życia artystycznego. Ostatnie lata poświęcił na tworzenie coraz bardziej fantastycznych projektów.

Hermann Obrist, *Grota z płonącą rzeką* – fragment, 1900 rok ▲

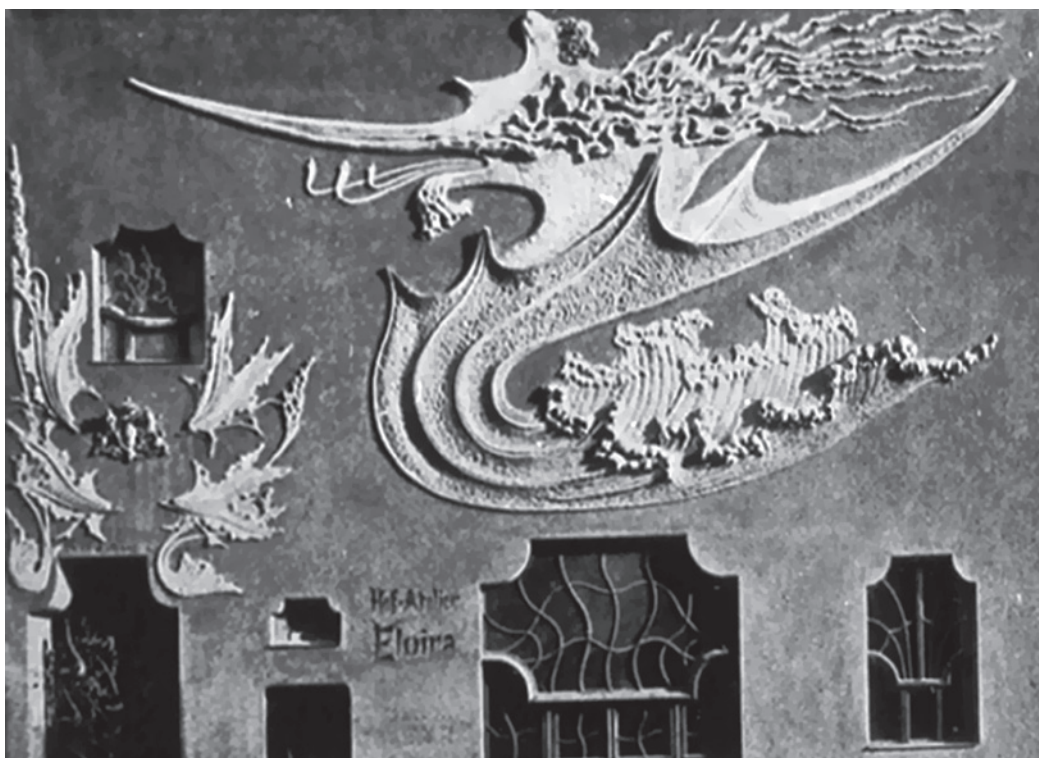
Podobną drogą próbowali iść też niektórzy z jego uczniów, na przykład Hans Schmithals, a przede wszystkim wielki samouk August Endell, który od 1918 roku pełnił funkcję dyrektora Państwowej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu. Zupełnie nie interesowało go przedstawienie form natury. Jeżeli w jakimś stopniu się do niej odwoływał, to raczej traktował ją jako inspirację czy punkt odniesienia. Najważniejszym jego projektem okazała się niewielka budowla z 1886 roku – studio fotograficzne Elvira. Chociaż swoboda ukształtowania jego wnętrza była poruszająca, to największą uwagę przykuła fasada. W jej kompozycji dominuje fantastyczny ornament wyglądający jak senne widziadło. Współcześni doszukiwali się w nim kształtu smoka, ogona

komety, ptasiego skrzydła, morskiej fali. Nadal można snuć niemal dowolne skojarzenia, ponieważ artyście

nie chodziło o konkretne przedstawienie. Fascynowała go czystość formy, która buduje emocjonalne napięcie. Nie jest istotne, co widzimy, ale co odczuwamy. Działanie rzeźby – bo struktura ta nie stanowi jedynie dekoracyjnego ornamentu – ma być podobne do utworu muzycznego. Słuchając muzyki, nie pytamy, co przedstawia, ale jak ją przeżywamy. Forma abstrakcyjna, czy jak u Endlla na poły abstrakcyjna, bo na ten ostateczny krok nie był jeszcze gotowy, mogłaby być ku temu najlepsza. Od skupiania się na opowieści przechodzi ku czystemu doświadczeniu. Mimo to przyzwyczajenie bierze górę, dlatego pozostajemy przy tym, co widzimy, a nie tym, co czujemy. Endell w 1901 roku przeniósł się do Berlina. Od tego czasu jego styl wyraźnie się uspokoił, a formy się zgeometrizowały.

Twórcy monachijskiej secesji nie stornili też od bardziej bezpośredniego nawiązania do natury i czystej dekoracyjności.

Studio fotograficzne Elvira, 1900 rok ▼

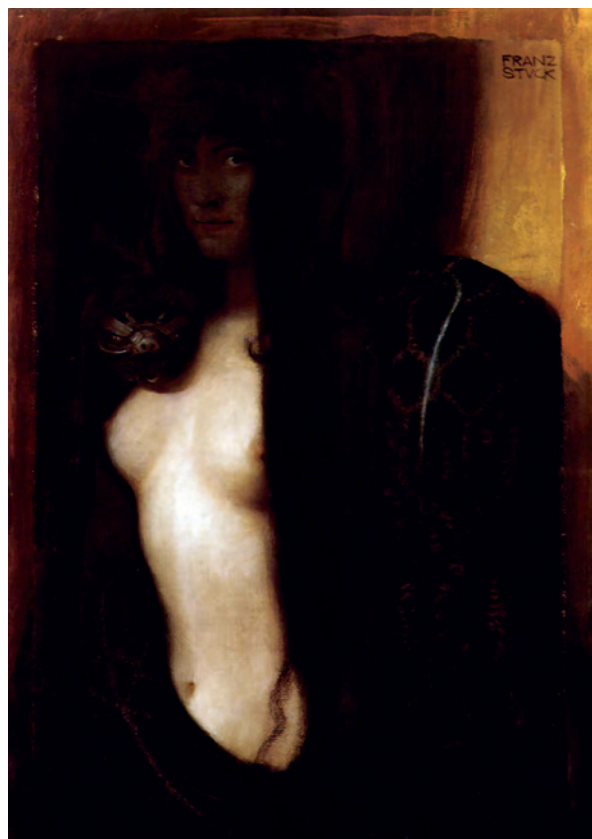




Peter Behrens,
Pocałunek, drzeworyt
opublikowany
magazynie „Pan”,
1898 rok ▲

Przykładem mogą być drzeworyty Petera Behrensa. Malarze z kolei przede wszystkim skupili się na formach symbolicznych, jak u Franza von Stucka, nierzadko o wyrażnie erotycznych podtekstach.

W 1898 roku w Berlinie powołano stowarzyszenie Berliner Secession. W wyniku późniejszych rozłamów powstały dwa kolejne ugrupowania: Neue Secession i Freie Secession. Podobnie jak w wielu innych ośrodkach, bezpośrednim impulsem do jego założenia był nie tyle jednolity program artystyczny, co obrona i promocja nowej sztuki. Działalność artystyczna członków stowarzyszenia sytuowała się niekiedy daleko od secesji. W Berlinie spory toczyły się wyjątkowo gwałtownie. W 1891 roku nie dopuszczono do prezentacji obrazów Edvarda Muncha na wystawie światowej. Jury uznało, że są



Franz von Stuck,
Grzech, 1893 rok ▲

odrażające i brzydkie. Rok później z kolei zamknięto jego wystawę, twórczość artysty określając jako kpinę i nikczemność. Podczas awantury doszło nawet do rękoczynów. W 1898 roku nie przyjęto na Wielką Wystawę Sztuki pejzażu Waltera Leistikowa, uznano go bowiem za zbyt nowoczesny, co traktowano jako artystycznie dyskredytujące.

Najsilniejszym orężem secesjonistów, obok samej sztuki, był literacko-artystyczny magazyn „Pan” wydawany w latach 1895–1900, a później reaktywowany w 1910 roku. Prezentowano w nim nie tylko dzieła związane z Jugendstil, ale także prace malarzy, grafików, projektantów, rzeźbiarzy, architektów walczących o pozycję nowej sztuki.

Najpełniejszy wyraz berlińska secesja znalazła w projektach biżuterii. W architekturze miasta nie jest zbyt szeroko repre-

Dziedziniec Hackesche
Höfe, Berlin, projektant
August Endell ▶

zentowana, ale ma kilka wybitnych realizacji. Interesująco prezentują się wnętrza jednego z najpotężniejszych gmachów – berlińskiego sądu. Labirynt pięter, korytarzy i 11 dziedzińców spina zachwycająca klatka schodowa. W tym nieco ciężkim, neobarokowym gmachu sprawia wrażenie wręcz irracjonalnej. Małgorzata Omilanowska określiła ją mianem bajkowej, podkreślając, że zaprojektowana na rzucie przenikających się elips realizuje „najśmielsze koncepcje architektury secesyjnej”.

Inną, również monumentalną w swej skali, liczącą około 9200 metrów kwadratowych, secesyjną budowlą jest zespół kamienic Hackesche Höfe. Łączy w sobie funkcje

Hackesche Höfe,
Berlin, architekt: Kurt
Berndt ▼

komercyjne i mieszkalne. Jego projektantem był Kurt Berndt, a dekorację reprezentacyjnego pierwszego



dziedzińca wykonał August Endell. Być może pod wpływem wiedeńskiej secesji pokrył ją ceramicznymi płytkami, o znakomicie skomponowanych geometrycznych formach i dobrze dobranej kolorystyce. W Berlinie powstał przed 1910 rokiem jeden z najważniejszych budynków XX wieku – fabryka turbin koncernu AEG – zaprojektowany przez Petera Behrensa. Nie jest to budowla secesyjna, ale swego rodzaju pokłosie architektury klasycyzującej. Mimo to w płynności rozwiązań niektórych elementów można doszukiwać się śladów secesji. Przede wszystkim jednak sama idea projektowania hali fabrycznej jako dzieła sztuki, a także sposób jej wykonania są na wskroś nowatorskie. Jest ona efektem przemian, do jakich doprowadziły prądy nowoczesne.

Dużą rolę w kształtowaniu się nowego stylu odegrał książę Hesji Ernst Ludwig.

Zainspirowany przede wszystkim ideami Brytyjczyków żywił przekonanie, że konieczna jest reforma produkcji przemysłowej przez sztukę. Nie chodziło jednak tylko o realizację własnych ambicji. Kryła się za tym wyraźnie państwowotwórcza postawa – inspiracji dla przemysłu, a jednocześnie uzmysłowienia mieszkańcom miasta roli sztuki w podnoszeniu jakości życia codziennego. W celu realizacji tych idei założył w 1899 roku w Darmstadt osiedle Mathildenhöhe, będące kolonią artystów, architektów i projektantów. Sprowadził tam siedmiu twórców z Niemiec i Austrii. Jako ostatni zaproszenie otrzymali Peter Behrens i Joseph Maria Olbrich, jednak to właśnie ich wybór okazał się najbardziej trafny. Członkowie gildii, mając oparcie

Jedna z sal muzeum kolonii artystów w Darmstadt, powołanego przez Ernsta Ludwiga ▼





Dom własny Josepha
Marii Olbricha
w Darmstadt ▲

w książęcym mecenacie i otrzymywanej od niego stałej pensji, tworzyli dzieło totalne. Stanowiło ono połączenie wszystkich sztuk – począwszy od architektury przez wystrój wnętrz, meble aż po najdrobniejsze bibeloty. Stosunkowo małą wagę przywiązywano jedynie do sztuk tradycyjnych – malarstwa i rzeźby. Starano się stworzyć dzieło wzorcowe. Powstałe projekty pokazano na wystawach sztuki, a budynki kolonii w 1901 roku zostały udostępnione zwiedzającym. Mogli się teraz przekonać, czym jest idea *gesamtkunstwerk* – totalnego artystycznego dzieła, i jak może wyglądać życie w otoczeniu sztuki. Projekt zawierał jednak element utopijny. Mógł być zrealizowany tylko dzięki wsparciu zamożnego księcia, chociaż artyści partycypowali w kosztach budowy własnych domów. Dla większości zwiedzających projekt był



Dom własny
Petersa Behrensa
w Darmstadt ▲

zbyt kosztowny. Za większość realizacji architektonicznych, z wieżą widokową zwaną wieżą weselną na czele, odpowiadał Olbrich. To on w dużym stopniu ukształtował styl Darmstadt. Zgodnie z ówczesnymi swoimi wyborami estetycznymi preferował formy geometryczne kontrastowane z płynnymi ornamentami. Jednocześnie odchodził od układów symetrycznych na rzecz funkcjonalności budowli. Najbardziej wyzywającym elementem założenia jest właśnie wieża widokowa. Wybudowana została dla uczczenia rocznicy ślubu pary książęcej. Jej rzeźbiarski charakter określa rytmiczna sekwencja monumentalnego ażurowego szczytu. Innymi wybitnymi dziełami były domy własne Olbricha i Behrensa. Ten ostatni wyraźnie już zapowiadał nowe, racjonalistyczne tendencje w architekturze.

ROSJA - SZTUKA ZAMOŻNEJ KLIENTELI

Nowe ruchy i style sztuki zuchwale wybuchające na przełomie wieków nie mogły ominąć i Rosji. Tak jak w innych krajach, nowa sztuka ma swoją specyfikę wynikającą ze zderzenia odrębnych tradycji, heterogenicznych osobowości i różnych inspiracji. Zazwyczaj jednak, przynajmniej u źródeł, pojawiał się reformatorski program o charakterze artystyczno-społecznym, w niejednakowy sposób korespondujący z ideami Johna Ruskina i Williama Morrisa. W Rosji, a przede wszystkim w Moskwie i Petersburgu, gdzie skupiła się modernistyczna śmietanka, sytuacja wyglądała inaczej. Co prawda, rosyjska secesja, chociaż nieco opóźniona, kształtowała się pod wpływem prądów sztuki zachodniej, miała jednak swoich prekursorów. Apollinary Krassowski, inżynier i profesor architektury, przeczuwał nadchodzące zmiany, pi-

sząc, że „żelazo spowoduje rewolucję w architekturze, sprawi, że będziemy produkować nowe ozdoby i powstanie nowy styl”. Reformatorstwo, przynajmniej w wymiarze społecznym, nie było jednak zagadnieniem, które specjalnie pociągałoby twórców rosyjskiej secesji. Trudna sytuacja polityczno-społeczna prowadziła artystów, zwłaszcza malarzy, raczej do szukania ucieczki od rzeczywistości niż prowokowała chęć jej zmiany za pośrednictwem sztuki. Na to w Rosji przyjdzie jeszcze czas wraz z artystyczną awangardą. Dobitnie widać to w architekturze. Najokazalsze, najbardziej śmiałe secesyjne realizacje to pałacyki bajecznie bogatych kupców i przedsiębiorców. Secesja zaspokajała ich potrzebę wyróżnienia się, zbytku i luksusu, ale też autentycznego zamiłowania do sztuki. Wiele z tych budynków miało nie tylko finezyjną, zazwyczaj roślinną, dekorację, ale też swobodnie kształtowane

Miejskie muzeum
rozwoju architektury
w Taganrog, Rosja ▼





plany i malowniczą strukturę. Największy rozmach secesja przyjmowała jednak we wnętrzach, na przykład w często reprodukowanych pomieszczeniach moskiewskiej willi bankiera, filantropa, współwłaściciela pierwszej w Rosji fabryki samochodów oraz posiadacza jednej z najlepszych kolekcji ikon, Stepana Riabusiynskiego. Projektantem był Fiodor Schechtel. Ikoną stylu stała się klatka schodowa budynku, o zdającej się rozplýwać strukturze, z oknem zdobionym pięknym witrażem, a także umieszczonymi tutaj w późniejszym czasie bibliotecznymi szafkami, całkowicie niweczącymi artystyczny efekt wnętrza. Po ucieczce właścicieli do Mediolanu w 1917 roku willa służyła ludowym komisarzom, następnie mieściło się w niej między innymi jedno z najważniejszych radzieckich wydawnictw. W końcu

Willa Stepana
Riabusiynskiego,
klatka schodowa ◀

Willa Stepana
Riabusiynskiego,
projektant Fiodor
Schechtel ▼



Józef Stalin podarował ją Nikołajowi Gogolowi, po którego śmierci budowlę przekształcono w muzeum. W pomieszczeniach uderza bogactwo i strojność secesyjnej ornamentyki, graniczące z przeładownością. Willa miała sekretne pomieszczenie – ukrytą na ostatnim piętrze kaplicę. Rodzina przedsiębiorcy związana była z Kościołem staroobrzędowców, który jako wróg Kościoła prawosławnego został zakazany w Rosji, a wyznawcy, zwłaszcza bogaci kupcy i przemysłowcy, byli pozbawiani majątków. Na początku XX wieku sytuacja uległa znacznej poprawie, niewątpliwie jednak poczucie zagrożenia pozostało.

Drugim najważniejszym secesyjnym budynkiem Moskwy jest Dworzec Jarosławski. Został nakryty wspaniałą czapą dachów, asymetrycznie, a jednak harmonijnie. Pod względem konstrukcji nie stroni od architektury ludowej rosyjskiej Północy. To łączenie narodowego ducha wyrażanego stylem neorosyjskim i międzynarodowego kierunku pojawia się dość często w rosyjskiej architekturze. W wielu budynkach, zwłaszcza powstających na prowincji, widać wyraźnie eklektyczny

sposób zespalania lokalnych tradycji z secesyjnym ornamentem. Moda na secesję, która na krótko opanowała Rosję, sprawiła, że ornament art nouveau był chętnie wykorzystywany podczas dekoracji czynszowych kamienic. Kompilowany ze stylami historycznymi stał się kolejnym zdobieniem, za którym trudno będzie dopatrzeć się idei powrotu estetyki struktury, racjonalności czy formułowania nowej funkcjonalności.

Środowisko modernistów rosyjskich skupione było w petersburskim stowarzyszeniu Świat Sztuki (Мирискусства, istniejącym od 1900 r.) i wokół magazynu pod tą samą nazwą (ukazującego się od 1899 r.). Czasopismo poświęcone głównie literaturze (dział ten został jednak zainicjowany dopiero po roku działalności) omawiało także sztuki plastyczne i nowe koncepcje filozoficzne. Pokazywano również nowe trendy w sztuce, co stymulowało rozwój nowej kultury rosyjskiej u progu XX wieku. Magazyn miał eklektyczny charakter, łączył zwolenników radykalnych zmian i konserwatystów ceniących

Dworzec Jarosławski
w Moskwie ▼





piękno sztuki średniowiecza, rosyjskiej ikony, rokoka, a nawet klasycystycznych pałaców.

Bardzo ważnym wydarzeniem dla recepcji sztuki zachodniej, przede wszystkim rzemiosła, była zorganizowana w Moskwie w 1903 roku wystawa nowoczesnej architektury i przemysłu. Tam też, zwłaszcza pod wpływem niektórych projektów znanego złotnika Petera Carla Fabergé (który kojarzony jest przede wszystkim ze słynnymi jajkami), uformowało się środowisko jubilerów hołdujących secesji. Powstały wówczas interesujące wyroby ze szkła, odlewy metalowe i inne wyroby. Ze środowiskiem reformatorów rosyjskiej sztuki związany był również Wassily Kandinsky, późniejszy twórca „pierwszej abstrakcyjnej

akwareli”. W tym czasie część jego prac, jak na przykład plakat reklamujący produkty firmy Abrikosow lub akwarela przedstawiająca śpiewaczkę, a przede wszystkim drzeworyty, miała zdecydowanie secesyjny charakter. W wielu innych jego pracach możemy odnaleźć inspiracje Jugendstil. Większy był w tym jednak udział środowiska monachijskiego, gdzie artysta przebywał, niż rosyjskiego. Z rodzimych artystów do secesji najbardziej zbliżył się Michaił Wrubel. Jego dziełem był między innymi projekt mozaik dla moskiewskiego hotelu Metropol. W umiejętny sposób łączył on secesyjną stylistykę z symbolizmem swoich prac.

Michaił Wrubel,
Demon (siedzący),
1890 rok ▲



HISZPANIA - FEERIA KSZTAŁTÓW I BARW

Na Półwyspie Iberyjskim secesja nie cieszyła się wielką popularnością, dlatego ciekawie wypada na tym tle twórczość katalońskiego architekta Antonia Gaudiego. Niewątpliwie istnieją analogie między nią a secesją, jednak Gaudi wymyka się jakimkolwiek stylistycznym regułom.

Kataloński modernizm zachowuje swoją odrębność wobec sztuki hiszpańskiej. Stolica

regionu w tym okresie przeżywała wielki rozkwit przemysłowy i ekonomiczny, podczas gdy reszta Hiszpanii – po utracie swoich kolonii – Kuby i Filipin, była w recesji. Jednocześnie na fali formułowania się nowoczesnego rozumienia państwa i narodu, która w XIX wieku objęła właściwie całą Europę, w Katalonii narosły silne ruchy separatystyczne. W sztuce zaowocowały one poszukiwaniem stylu narodowego i odkrywaniem lokalnych tradycji, mających być punktem

Wnętrze
Pałacu Muzyki
Katalońskiej
w Barcelonie ▲▼





Jaszczurka w Parku Güell, Barcelona ▲

odniesienia. W opublikowanym w 1878 roku artykule *En Busca d'una arquitectura nacional* polityk i architekt Lluís Domènech i Montaner przedstawił koncepcję stylu narodowej architektury Katalonii. W swoich własnych projektach również poszukiwał jej charakteru – łączył racjonalność struktury z finezyjną dekoracją. Najchętniej sięgał przy tym do mauretańskiej i hiszpańskiej architektury z żeliwem, ceramiką, mozaiką, witrażami oraz miękkimi dekoracyjnymi formami, ale też i przepychem. Uwidoczniło się to w nierealistycznej feerii barw i materiałów wewnątrz Pałacu Muzyki Katalońskiej. Te ostatnie poszukiwania zbliżyły go do secesji, nigdy jednak nie stał się typowym przedstawicielem art

Dzieła Antonia Gaudiego w Parku Güell, Barcelona ▼

nouveau. Jego idee były jednym z impulsów dla Antonia Gaudiego.

Architekt Gaudi uzyskał w 1878 roku dyplom i rozpoczął własną praktykę. Zafascynowany gotycką strukturą budowli i barokowym przepychem w duchu idei Montanera zaczął poszukiwać nowoczesnego stylu katalońskiego. Na zamówienie jego najważniejszego mecenasa i przyjaciela Eusebiego Güella, z którym oprócz architektury połączyła go głęboka religijność, wznosił coraz bardziej śmiałe realizacje: od Parku Güell i znajdującego się nieopodal domu artysty przez absolutną maestrię Casa Milà po dzieło życia kościół Sagrada Família.

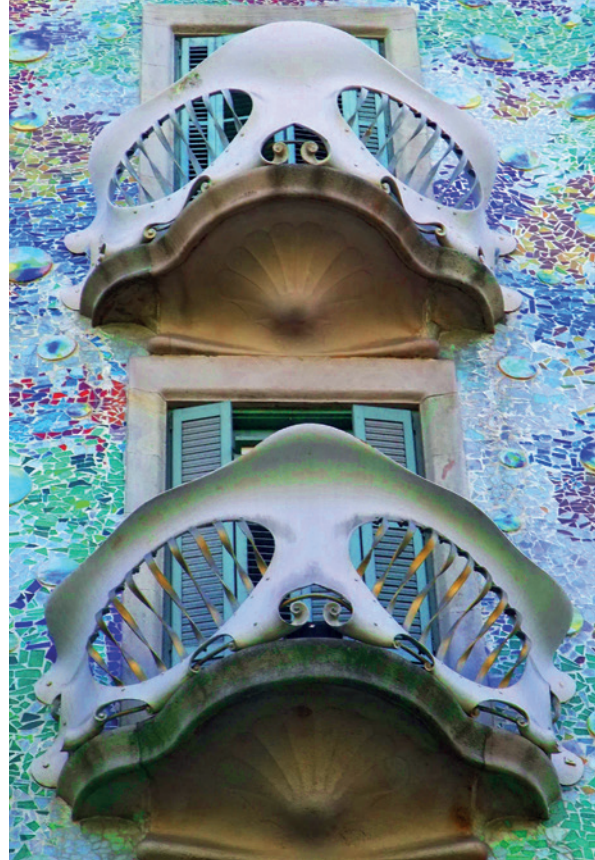
Taras nad pawilonem kolumnowym opasany jest ławką wyłożoną mozaiką, Park Güell, Barcelona ▼





Widok na dziedziniec
Casa Milà,
Barcelona ▲

Casa Milà okrzyknięta została domem bez prostej linii. Trudno nie ulec urokowi jej fantastycznej konstrukcji i rozkołysanej fasady. Wydaje się, że największą pożywką dla umysłu architekta była nie historia architektury, a natura. Mistrzostwo w operowaniu przestrzenią, bryłą i konstrukcją po latach zachwyciło Le Corbusiera.



Balkony Casa Milà
zdobią kute z żelaza
balustrady, Barcelona ▲

Gaudi nie stronił jednak od inspiracji konkretnymi tworam przyrody. Szczególnie fascynowała go natura z bliskiego otoczenia. Artysta bacznie ją obserwował, rysował i tworzył modele, aby następnie przenosić je na formy architektoniczne. Charakterystyczny krzyż wieńczący Casa Batlló

Fasada Casa
Milà przypomina
wzburzone morze,
Barcelona ▼





Kościół Sagrada Família, detal, Barcelona ▶

przypomina owoc cyprysa, a ślimaki, węże i jaszczurki oplatające Sagrada Família należą do gatunków zwierząt, jakie można spotkać w okolicach Barcelony. Artysta nie stronił też od form geometrycznych, które są jednak zgoła inne od kwadratów, linii i kół występujących w secesji Glasgow czy Wiednia. Inte-

resowały go parabole i hiperbole – to ich układy pozwoliły zupełnie inaczej rozkładać światło w przestrzeni budynku. Ślizgając się po ich krawędziach, ulega ono rozproszeniu. Studia nad helikoidami doprowadziły Gaudiego z kolei do wypracowania własnej interpretacji kolumn, których główce zdają się przypominać zgrubienia drzew. Miłość do rodzimej przyrody połączona z artystycznym geniuszem zaowocowała nie-

Sklepienie w kościele Sagrada Família, Barcelona ▼





Kościół Sagrada Família, Barcelona





Alexandre de Riquer,
plakat reklamujący
wystawę sztuk
pięknych w Barcelonie,
1896 rok ▲

zwykłymi dziełami, na długo niemającymi swoich odpowiedników w architekturze. Dopiero swoboda planowania za pomocą programów graficznych i nowych technologii dała współczesnym architektom podobne narzędzia. Sagrada Família ciągle jest w stanie budowy.

W listopadzie 1896 odbyła się w Barcelonie wielka międzynarodowa wystawa plakatu. Przyjęto ją nad wyraz dobrze. Henriego de Toulouse'a-Lautreca okrzyknięto

Leonardem kabaretu i sugerowano, by artyści katalońscy brali przykład z zagranicznych mistrzów. Co więcej, plakatową formą reklamy zainteresowali się przedsiębiorcy. W następnych latach odbywały się wystawy i konkursy, a plakat stał się modny w Barcelonie. Przełożyło się to na zamówienia kierowane do artystów. Szczególną wirtuozerią odznaczały się na tym tle prace malarzy Alexandra de Riquera i Ramona Casasa. Obaj tworzyli w duchu se-

Ramon Casas,
Jove dekadentka,
1899 rok ▼

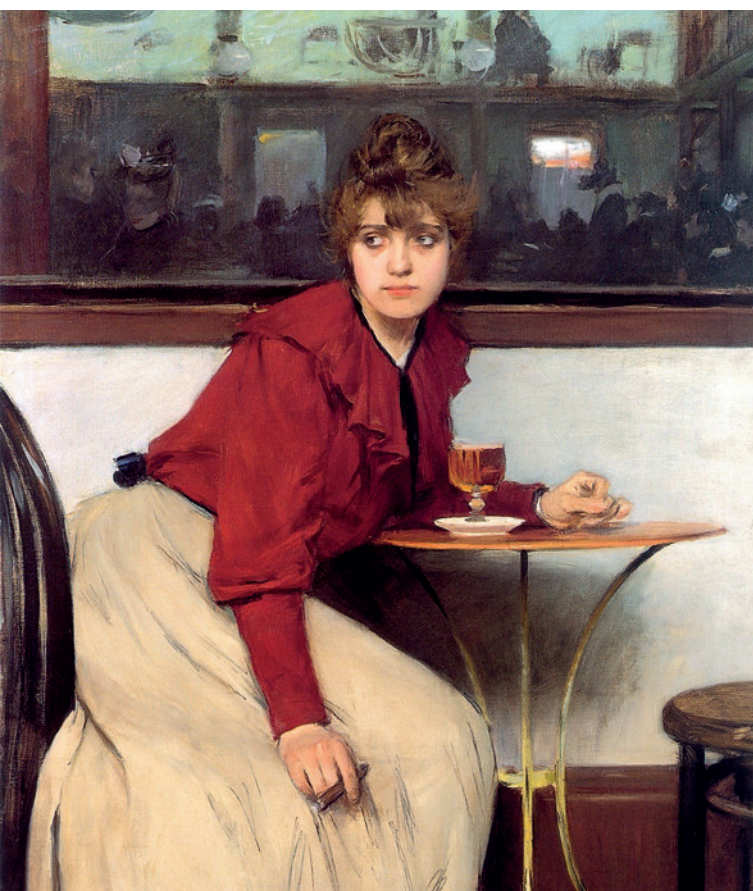




Ramon Casas,
La Carga
lub *Barcelona* 1902,
1899 rok ▲

cesji. Riquer preferował przedstawienia ulotnych kobiecych postaci, które były subtelnie zmysłowe, owiane wijącą się linią i zatopione w gęszczu roślinności. W obrazach posuwał się dalej, chętnie malował nagie dziewczyny. Część z nich zdaje się śnić lub z zamkniętymi oczyma odpływać w krainę fantazji. Ich pozy są pełnym napięcia zderzeniem niewinności i erotyzmu. Również

Ramon Casas,
Au Moulin de la Galette,
1892 rok ▼



Casas nie stronił od powabnych przedstawień. Pojawiły się u niego elegantki, jednak najbardziej ciekawiły go ich przeciwieństwa, ubrane w stroje ludowe *chula* i barcelońskie mieszcanki. Nierzadko zmysłowość zastępował pełen napięcia dramatyzm. Casas pokazywał, że zwyczajność ze swoją dramaturgią może równie fascynować artystę, co wielkie tematy czy eleganckie portrety. Pod koniec XIX wieku wcale nie było to tak oczywiste.

Ramon Casas,
La Sargantain,
portret Julii Peraire,
1907 rok ▼





WŁOCHY - NIEZWYKŁOŚĆ PRZYRODY

Liberty Stile i Floreale Stile – to dwie nazwy, które najbardziej przyległy do włoskiej odmiany secesji. Absolutne szaleństwo dekoracji roślinnej i to niemal na wszystkim – zarówno w architekturze, jak i meblarstwie czy bibelotach, potwierdza słuszność nazwy Floreale Stile. Jednocześnie charakterystyczna jest stosunkowo mała popularność secesji i niewielka liczba realizacji

W wejście zaprojektowane przez Alessandro Mazzucotellego do Casa Guazzoni, Mediolan ▲

w tym duchu, które raczej ukryte są w przestrzeni miasta niż – jak na przykład w Barcelonie – dumnie prę-



zą się niczym piękne brosze na rozłożystej miejskiej sukni.

We Włoszech secesja stała się przede wszystkim stylem elit. Pojawiała się w dekoracji willi, eleganckich kawiarni i luksusowych hoteli. Pozostawała jednak przede wszystkim w sferze dekoracji i ograniczała się zazwyczaj do elewacji czy ornamentalnego motywu. Największą popularność styl zdobywał w Mediolanie, Turynie i Genui, chociaż oczywiście pojedyncze jego przykłady można znaleźć wszędzie – od Sycylii przez Rzym po Wenecję. Do popularności secesji niewątpliwie przyczyniła się wystawa światowa w Turynie w 1902 roku. To właśnie na nią

Klatka schodowa zaprojektowana przez Alessandro Mazzucotellego do Casa Guazzoni, Mediolan ▲



Giuseppe
Sommaruga, fasada
Palazzo Castiglioni,
Mediolan ▲

przygotowano projekt zrealizowanego rok później mediolańskiego Palazzo Castiglioni. Budynek ten, zaprojektowany przez architekta Giuseppego Sommarugę dla bogatego przemysłowca Ermenegilda Castiglioni, określa się często jako najlepsze dzieło włoskiej secesji. Budowla, zaraz po zdjęciu rusztowań w 1904 roku, wywołała niemały skandal, gdyż na jej fasadzie, bezpośrednio nad wejściem, znalazło się przedstawienie dwóch rozebranych kobiet autorstwa Ernesto Bazzaro. Nagość rzeźb wydała się zbyt prowokująca. Nie chodziło o to, że w ówczesnej sztuce rozneglizowana postać nie mogła się pojawić,



Portal Palazzo
Castiglioni, Mediolan ▲

nawet publiczny charakter miejsca nie był największym problemem. Według współczesnych nagość przedstawienia powinna być w jakiś sposób usprawiedliwiona moralizatorskim tematem lub historycznym kontekstem. Gdyby były to półnagie kariatydy podtrzymujące balkon, pewnie nie wywołałyby większego zainteresowania. Tym razem jednak ich nagość była uderzająca, prowokacyjne pozy bulwersowały, a symboliczne przesłanie jako alegorii spokoju i przemysłu nie było zrozumiane. Pod wpływem opinii publicznej zleceniodawca zdecydował o usunięciu rzeźb. Zapomniane, kurzyły się przez lata, aż wreszcie wykorzystano je jako



dekorację w willi Romea Faccanoni.

Archimede Campini,
Tancerka – dekoracja
Kursaal Bingo
w Palermo ◀

Nie zawsze reakcje na rozebrane przedstawienia były tak gwałtowne. Na fasadzie praskiego dworca, autorstwa Ladislava Šalouna, pojawiła się nieco atletyczna, naga dziewczyna i nie wzbudziła aż takich emocji.

Jednym z najciekawszych twórców włoskiej secesji był Ernesto Basile. Do najlepszych jego realizacji należy niewątpliwie pawilon zaprojektowany na międzynarodową wystawę w Mediolanie oraz jedna z najwcześniejszych secesyjnych włoskich budowli willa Florio w Palermo z lat

Villa Igea przebudowana przez Ernesto Basile, freski wykonał Ettore De Maria Bergler, a meble i stolarkę Vittorio Ducrot ▼



Gzyms nad wejściem
do Kursaal
Bingo w Palermo
autorstwa Ernesto
Basile'a ►

1899–1902. W projekcie tym dowiódł, że był jednym z nielicznych włoskich architektów tego czasu, zafascynowanych eksperymentami ze strukturą budowli. Basile nie ograniczał się do roślinnej ornamentyki, chętnie łączył ze sobą różnorodne formy – wieże francuskich zamków, romańskie kolumny, renesansowe boniowanie i płynność baroku. Od form secesyjnych wyszedł też jeden z czołowych artystów awangardy XX wieku – Umberto Boccioni. Futuryzm, któremu hołdował i którego był najważniejszym przedstawicielem, zdominował jednak późniejszą jego twórczość.

Willa Florio
w Palermo, projekt
Ernesto Basile'a ▼



KRAJE SKANDYNAWSKIE - SZTUKA NARODOWA I EKSPRESJA FORMY

Dziewiętnastowieczna sztuka akademicka podporządkowana była wielkim europejskim centrom z Paryżem na czele. Różnorodność prądów i inspiracji secesyjnych nie zniwelowała dominacji wielkich ośrodków, ale partnerami dla nich uczyniła też inne kraje. Niewypisanie się w dominującą manierę, a pokazanie własnej odmienności stało się ich drogą. Dlatego też nowe prądy w sztuce nie tylko nie ominęły krajów skandynawskich (Szwecji, Danii i Norwegii oraz także często włączanej w nie Finlandii), ale też spowodowały szersze międzynarodowe zainteresowanie ich kulturą, wynikające z odmienności narodowych tradycji. To one stały się teraz źródłem inspiracji (tak jak dla Norwęgów, którzy swoich korzeni poszukiwali w kulturze

wikingów). Gabriele Fahr-Becker bardzo trafnie pisze o tym, zauważając, że „krzepnąca samoświadomość doprowadziła do ponownego rozkwitu idei narodowych. Zwłaszcza kraje pod obcą dominacją chciały przez swoją rodzimą, oryginalną kulturę zwrócić na siebie uwagę”. Pamiętać należy, że wówczas Norwegia nie była jeszcze w pełni niezależnym krajem, a Finlandia pozostawała pod rosyjskim panowaniem. Uczestnictwo w międzynarodowym życiu artystycznym było zatem niezwykle istotne dla kształtowania narodowej tożsamości.

Niewątpliwie wielką rolę w rozgłosie międzynarodowym odegrał norweski malarz i grafik Edvard Munch. Jego przepełniona ekspresją i emocjami sztuka, sięgająca natury ludzkich relacji, wychodzi daleko poza secesję. W swojej istocie jest symboliczna, zapowiada też ekspresjonizm. Nie wydaje

Ekspozycja secesyjnych mebli w Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo ▼





Edvard Munch,
Madonna,
1895–1902 ▲

się zatem zasadne określenie Muncha secesjonistą. Niemniej w charakterze jego twórczości dostrzec można inspiracje formami stylu 1900 – sugeruje to przede wszystkim płynna, organiczna linia, którą chętnie się posługuje. Jednak nie pełni ona funkcji dekoracyjnych, a raczej kształtuje ekspresyjną strukturę formy. W tę zaś wpisany jest dynamizm życia. Linia staje się zatem nie tylko kształtem, ale i materią obrazu. Za Mieczysławem Wallisem można przytoczyć jeszcze jeden punkt wspólny Muncha i secesji: „pociąg do symboli, jego zafascynowanie sprawami płci, jego intensywne zainteresowanie procesami cielesno-psychicznymi związanymi z dojrzewaniem, miłością i przekwitaniem. Jego bluzniercza



Edvard Munch, *Śmierć w pokoju chorego*,
1895 rok ▲

Madonna osaczona plemnikami, jest apoteozą rozrodczej potęgi życia”.

Skandynawską secesję odnaleźć można, podobnie jak w innych krajach, przede wszystkim w rzemiośle i do pewnego stopnia w architekturze. Tutejsi artyści, rzemieślnicy i manufaktury zdobyły uznanie na europejskim, ale także na światowym rynku. Ceniono solidność, nieprzesadnie wygórowane ceny, przy zachowaniu prostoty, ale nie banalności formy. W większości nie były to projekty, które można by uznać za szczególnie nowatorskie – stanowiło to jednak o sile, a nie słabości tamtejszych twórców. Jednym z tych, którzy zdobyli międzynarodowy rynek, był Georg Jensen. Jego projekty (realizowane w warsztacie



Fotografia
z 1905 roku Villa
Gårdsgården, projekt
wnętrz: Alf Wallander,
architekt: Ragnar
Ragnar Östberg ▲

założonym w 1904 r.) o delikatnych, nieprze-
ciążonych formach znajdowały wielu
nabywców. Artysta z czasem zaczął sprze-
dawać swoje wyroby w Paryżu, Berlinie
i Nowym Jorku. Marka ta istnieje do dziś,
a jej wyroby sprzedawane są w Europie,
Stanach Zjednoczonych Ameryki i w Azji.

W tym czasie sporą popularność zyska-
ła także szwedzka wytwórnia
Rörstrand. Zatrudnieni w niej
artyści, Alf Wallander oraz
Nils Erik Lundström, spe-

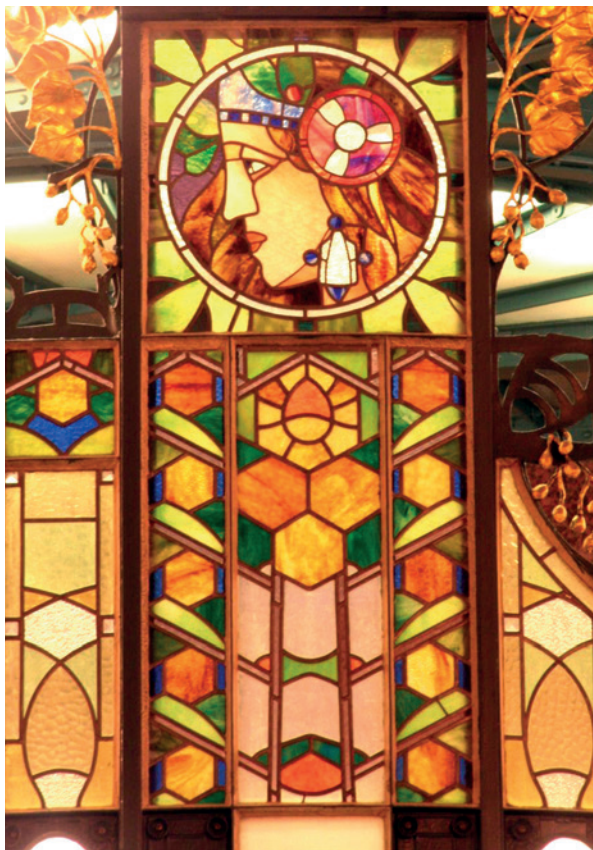
cializowali się w pokrywaniu
zastaw kuchennych roślinną
dekoracją. Podobnie jak
w wielu innych ośrodkach,
starano się sięgać do rodzimej
flory i fauny. Zainteresowanie
wzbudzały też produkty kopenhaskie pocho-
dzące z Królewskiej Duńskiej Wytwórni Porce-
lany oraz manufaktury Bing & Grøndahl. Ta
pierwsza założona była jeszcze w 1775 roku,
druga z kolei w 1853. Wraz z nastaniem mody
na art nouveau swoją produkcję przedefinio-
wały na jej język. Firmy konkurowały ze sobą
zresztą i w późniejszym czasie, aby w 1987
roku połączyć się w ramach Royal Scandi-
navia, przy czym produkty B & G stanowią
odrębną kolekcję, obecnie ograniczoną do
wyrobów świątecznych, zawsze będących
znakiem rozpoznawczym firmy.

Na początku lat 70. XX wieku właście-
cielem królewskiej porcelany została firma
Georg Jensen, zachowując jednak własną
markę. Niewątpliwie w okresie secesji sztuka
skandynawska wychodziła z izolacji i chociaż
w poszczególnych krajach zachowała swoją odrę-
bność, wspólna była świadom-
ność jedności sztuk wizual-
nych i konieczność wysokiej
jakości produkcji rzemieśl-
niczej.

Wnętrze Dworca
Głównego
w Pradze, architekt:
Josef Fanta,
1901–1909 ►

Balustrada
w Muzeum Hallwyl
w Sztokholmie ▼





W KRĘGU MONARCHII - RÓŻNORODNOŚĆ SECESJI

Tocząca się w Wiedniu wojna o nową sztukę szybko rozlała się potężną falą po całej monarchii Habsburgów. Poszukiwanie nowoczesnej formy, zakładanie artystycznych stowarzyszeń, organizacja wystaw, wznoszenie budynków, formułowanie programów jednoczenia sztuki i rzemiosła – wszystko to dokonywało się niemal w każdym większym ośrodku. Recepcja nowej sztuki niekiedy ograniczała się do przejęcia czysto zewnętrznych cech formalnych czy płaszczyka dekoracji, niemniej w regionalnych centrach, z Pragą i Budapesztem na czele, dokonała się prawdziwa artystyczna rewolta. Podsycały ją dodatkowo dążenia do kształtowania stylu narodowego i formułowania programu narodowego odrodzenia.

Detal witraża
w Domu Miejskim
w Pradze ◀





Alfons Mucha,
Donna Orechini ▲

Największa międzynarodowa popularność przypadła w udziale Alfonsowi Musze.

Przyszły artysta studiował najpierw w Monachium, a potem na paryskiej Académie Julian. Zmuszony sytuacją ekonomiczną przerwał jednak studia i poświęcił się wykonywaniu projektów ilustracji książkowych, strojów oraz biżuterii. Wszystkie dzieła odznaczały się wyjątkową dekoracyjnością i spotkały się z zainteresowaniem. Być może właśnie dlatego jeden ze zleceniodawców polecił mu wykonanie plakatu do spektaklu *Gismonda* Victoriena Sardou'a. Chociaż efekt go nie zachwycił, pro-

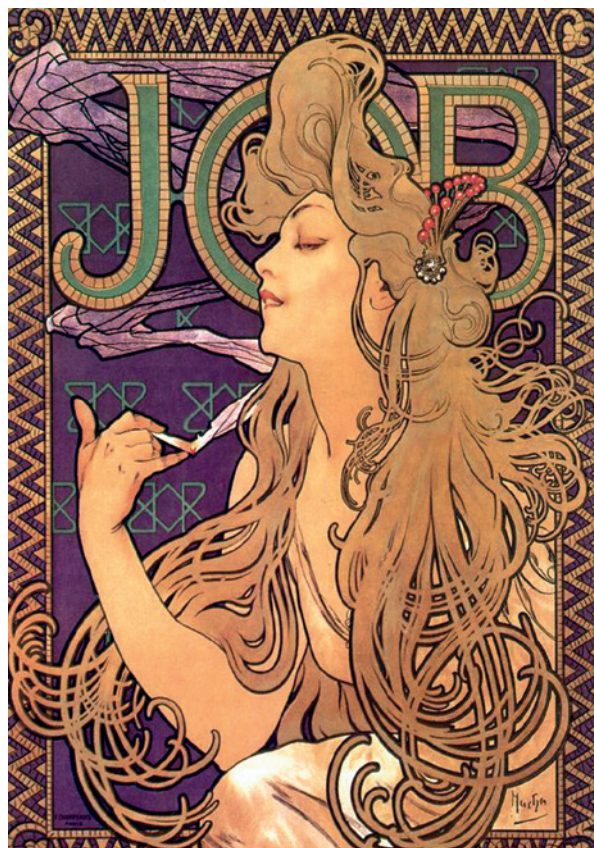
Alfons Mucha, plakat dla Victoriena Sardou'a do przedstawienia *Gismonda* z Sarah Bernhardt w głównej roli, 1894 rok ▲



Wnętrze sklepu jubilerskiego Georges'a Fouqueta w Paryżu zaprojektował Alphonse Mucha ▲

jekt pokazał zleceniodawczyni – aktorce Sarah Bernhardt. Ta niezwykle, ekscentryczna gwiazda zareagowała z euforią. Uznała, że artysta jako pierwszy potrafił oddać jej duszę. Spowodowało to nagły wzrost zainteresowania twórczością utalentowanego Czecha. Nie przeszkodził nawet, a może wręcz pomógł, fakt, że zamówiony plakat – o ponaddwumetrowej wielkości, wywołał gwałtowne reakcje. Przeciwnicy w przedstawieniu widzieli moralny upadek sztuki i pocięli go brzytwą. Był kolorowy na tle bylejakości ulicy, a jego antyakademicki charakter i niepokojący

Alfonse Mucha, plakat reklamujący bibułki papierosowe JOB ►



erotyczny kontekst stanowiły wyzwanie dla estetycznych przyzwyczajęń. Aktorka była tak zachwycona projektem, że zawarła z Muchą kilkuletni kontrakt.

W tym czasie w pełni wykrystalizował się secesyjny styl artysty. Dominowała w nim płynna linia, elegancki ornament roślinny, fantazyjne kwiaty, a przede wszystkim efemeryczne wizerunki powabnych, młodych dziewcząt o zwiewnych pozach. Ubrane w ekstrawaganckie, powłóczyste szaty emanują beztroską. I chociaż trudno nie zgodzić się z Mieczysławem Wallisem, że po 1900 roku

jego sztuka zmanierowała się, a „artysta bez końca powtarza siebie samego”, to jednak kiedy w roku 1904

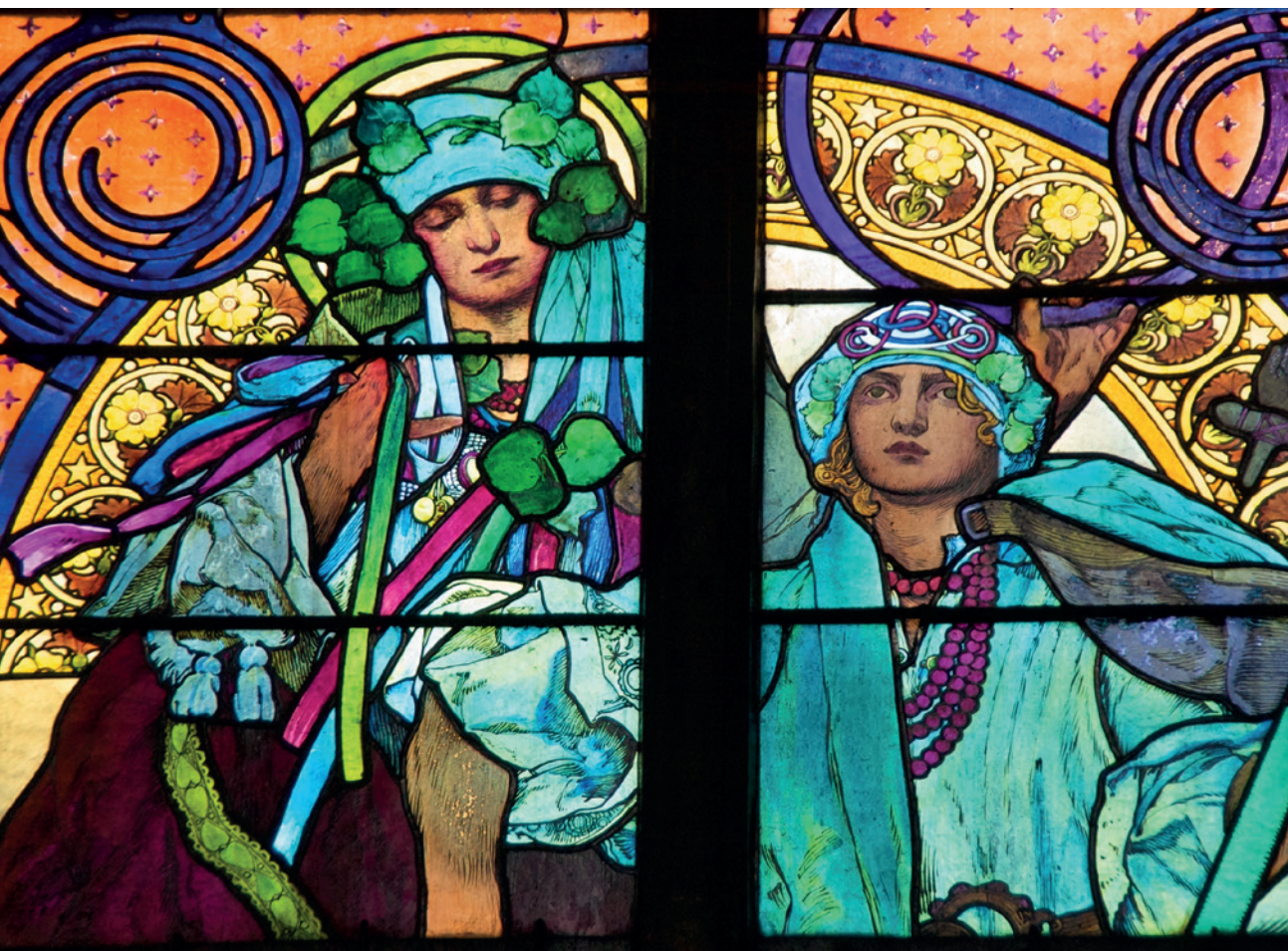
wyjechał do Nowego Jorku, prasa witała go jak najwybitniejszego twórcę ilustratora.

Po 1910 roku Mucha powrócił do Pragi i aktywnie włączył się w budowanie narodowej i słowiańskiej tożsamości. Sprowadziło to na niego ożywczy powiew. Wybór ten jednak ostatecznie przypłacił śmiercią. Aresztowany przez gestapo w 1939 roku nie zniósł trudu przesłuchań.

Dla nowoczesnego ruchu artystycznego w Pradze kluczowym wydarzeniem było powołanie w 1887 roku związku artystycznego Manes oraz czasopisma „Volné směry”. Najważniejszymi artystami byli uczniowie wiedeńskiej szkoły Otto Wagnera: Friedrich Ohmann i Jan Kotěra. Kotěra to autor programu nowej

Hotel Central
w Pradze, architekt:
Friedrich Ohmann,
1899–1902 ▶

Detal witrażu Alfonsa
Muchy w katedrze
św. Wita w Pradze ▼





sztuki, w którym wskazał na konieczność związku między dekoracją i funkcją budowli. Wiedeńska secesja i otaczająca przyroda, ale też tradycje neobaroku i neoromantyzm wywołujący się przede wszystkim od Hans Schwaigera kształtowały czeski charakter stylu.

Jan Kotěra, projekt domu w Pilźnie ▼

Zderzały się w nim pierwiastki czysto dekoracyjne, symbolizm oraz naturalizm, a także motywy społeczne, patriotyczne i religijne ze swobodą fantazji i światem baśni. Architekci inspiracji szukali w budownictwie ludowym.

Hradec Králové – fasada Muzeum Czech Wschodnich, projekt Jana Kotěry ▼



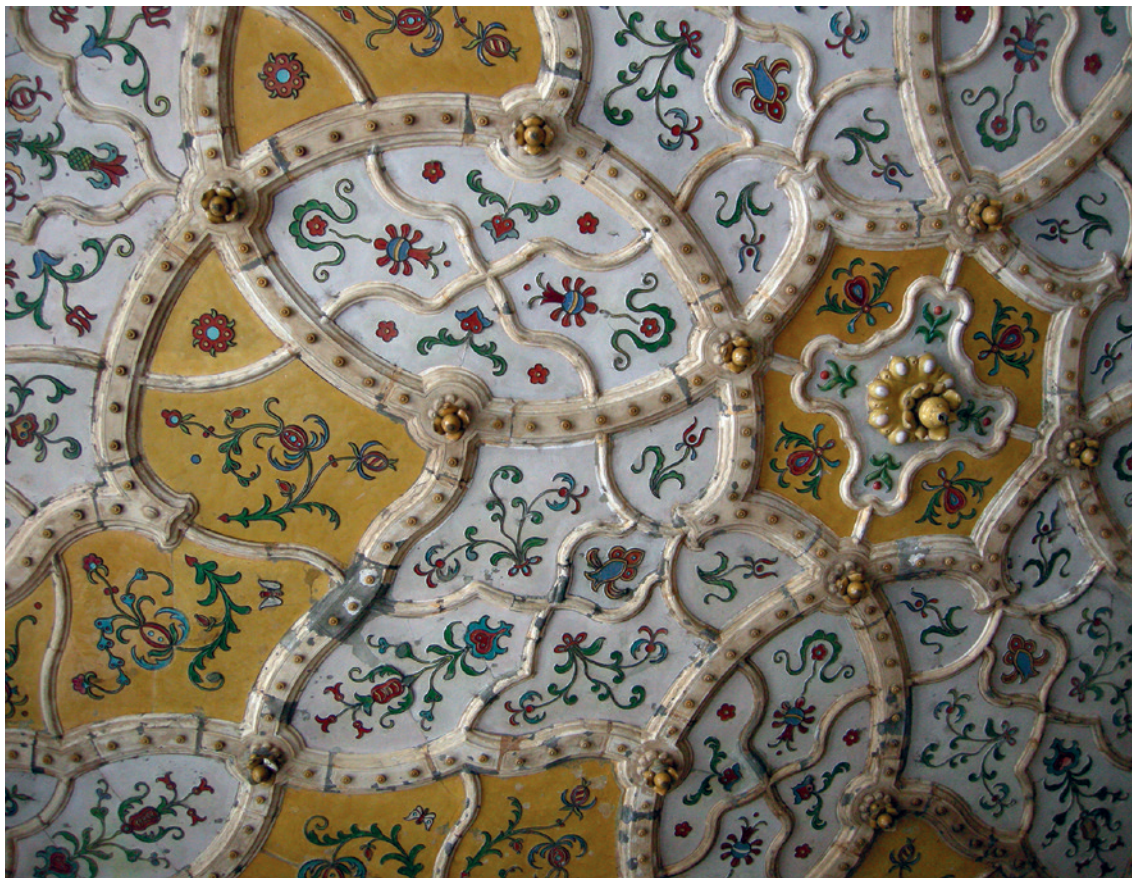


Muzeum Sztuki
Stosowanej
w Budapeszcie ▲

Porywająca jest wyobraźnia twórców budapesztańskiego Jugendstilu. Miasto to – jako jeden organizm złożony z trzech odrębnych ośrodków: Budy, Pestu i Óbudy – zorganizowane zostało w 1873 roku, stając się dynamicznie rozwijającym się i bogatym ośrodkiem. W 1910 roku liczyło już ponad milion mieszkańców i było wówczas siódmym co do wielkości miastem europejskim, przed Warszawą, ale za Londynem (4,5 mln), Paryżem (2,8 mln), Berlinem (2,1 mln), Wiedniem (2 mln), Petersburgiem (1,9 mln) i Moskwą (1,4 mln). Dla porównania – Kraków miał wówczas niecałe 140 tysięcy mieszkańców. Szybki wzrost demograficzny wiązał się z dynamiczną rozbudową miasta.

Wnętrze Muzeum
Sztuki Stosowanej
w Budapeszcie ►





Dominowała w nim historyzująca architektura, jednak na przełomie wieków zaczynała pojawiać się i secesja.

Inicjatorem zmian był Ödön Lechner. Podróże, jakie odbył do Londynu i Paryża, pozwoliły mu czerpać bezpośrednio z nowoczesnych wzorców i idei, które łączył z owocami poszukiwań tradycji narodowych. W przypadku Węgrów było to jeszcze bardziej skomplikowane niż w krajach słowiańskich. Poza typowymi motywami ludowymi sięgano do architektury Dalekiego Wschodu. To właśnie na fali tych przemian w 1896 roku Lechner zaprojektował budynek dla Muzeum Sztuki Stosowanej. Wykorzystane na jego elewacjach połączenie

Sklepienie w Muzeum Sztuki Stosowanej w Budapeszcie ▲

Zdobienia klatki schodowej w Muzeum Sztuki Stosowanej w Budapeszcie ◀



Fragment dekoracji
dawnego Banku
Tureckiego
w Budapeszcie,
architekt Henrik Bohm,
1906 rok ▲

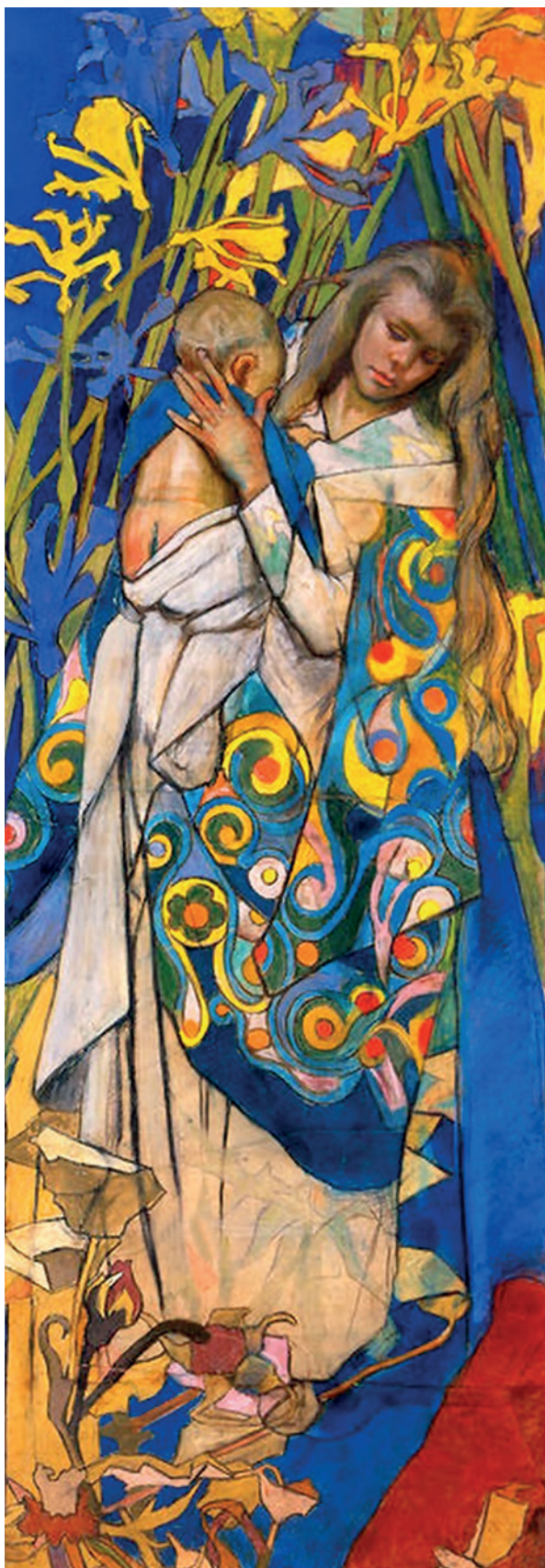
motywów secesyjnych i ludowych oraz bogactwo i finezja ich doboru czynią budowlę pysznym przykładem poszukiwań nowego języka architektury. Na jeszcze większą swobodę, a wręcz dziwaczność, Lechner pozwolił sobie, projektując willę Sipeky Balázs, wystawioną w latach 1905–1906. W jego biurze architektonicznym pojawiała się większość znanych budapesztańskich architektów – nad projektami najczęściej pracowano zespołowo, stąd też problem z określeniem autorów poszczególnych partii budowl.

Budapesztańska secesja pomimo związków z Wiedniem w pierwszym okresie zdaje się silniej ulegać floralnej odmianie stylu. Widać w niej również nawiązania do niemieckiej architektury, o czym świadczą projekty Sámuela Révész i Józsefa Kollára. Bardzo ciekawie prezentowały się także poczynania Istvána Nagy'ego. Ten zwolennik bogatej

ornamentyki, którą bardziej niż fantazja ograniczały możliwości finansowe zleceniodawców, pozostawił po sobie kilka urokliwych budynków.

Charakterystyczną cechą budapesztańskiej secesji są – obok motywów roślinnych – przedstawienia zwierząt: pawów, małp, wiewiórek, a nawet pajaka na witrażu w budynku projektu Gyuli Fodora, i słoni w bramie prowadzącej do zoo. Około 1910 roku dostrzec można wyraźne uspokojenie form. Silniejsze stają się wpływy geometrycznej odmiany stylu. W architekturze węgierskiej zaczyna pojawiać się wczesny modernizm, czego przykładem jest dom Istvána Medgyaszaya zbudowany w kolonii artystów Gödöllő. Stanowi on syntezę form ludowych, stylu geometrycznego i wczesnego modernizmu. Zostaje otwarta droga dla zupełnie nowej sztuki.

Stanisław Wyspiański,
Caritas (Madonna z Dzieciątkiem),
1904 rok ►



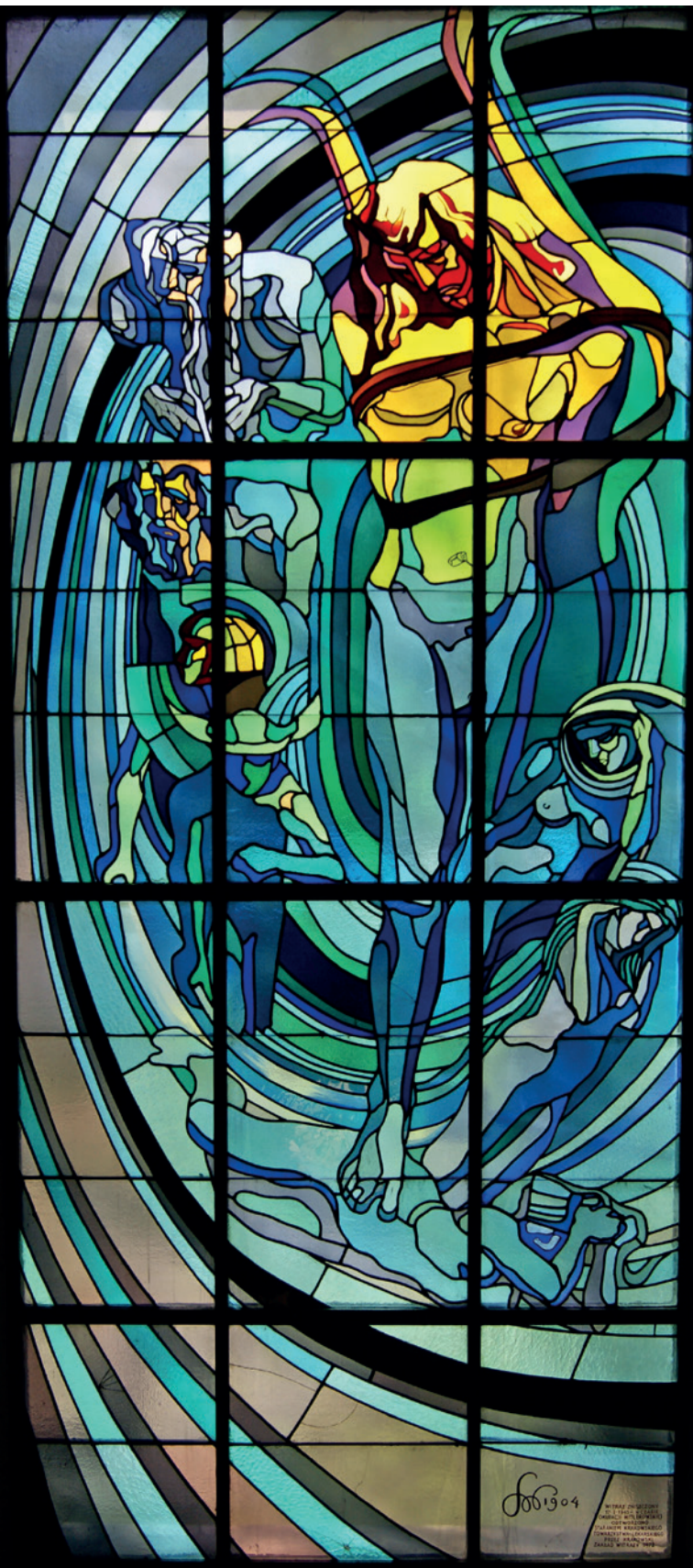
SECESJA W POLSCE

W Rzeczypospolitej, rozdzielonej między trzech zaborców, nie mógł ukształtować się jednolity styl secesyjny. Najbardziej narodowy charakter sztuka przyjęła w Galicji, a zwłaszcza w jej politycznej stolicy – Lwowie, i narodowym centrum – w Krakowie. Punktem odniesienia był przede wszystkim Wiedeń, ale też Monachium.

Na obszarze zaboru pruskiego, zwłaszcza we Wrocławiu i Poznaniu, secesję tworzyli głównie Niemcy dla niemieckiego mieszczaństwa, arystokracji, finansistów i przedsiębiorców. Na terenie zaboru rosyjskiego, poza Warszawą i do pewnego stopnia Wilnem, odnaleźć można tylko kilka dość standardowych realizacji – secesja była tam bardzo słabo reprezentowana. Polscy twórcy mieli z nią problem ideowy – z jednej strony postrzegali ją jako kulturę zaborców, a więc niebezpieczeństwo dla narodowej tożsamości, z drugiej – nie istniał inny punkt odniesienia dla nowoczesnych poszukiwań artystycznych.

Stanisław Wyspiański,
Róża, ozdobnik
z czasopisma „Życie” ▼





Zgodnie z potrzebą czasu pewną alternatywę próbowano ukształtować przez odwołanie do czystej sztuki ludowej. Program taki stworzyli członkowie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana. W 1902 roku Edward Trojanowski napisał: „(...) uszlachetniano również naturę ze zgubnym skutkiem, uszlachetniając ją też i dzisiejsi wiedeńscy secesjoniści i potworzyli karykaturalne figlasy”. Mimo to i oni w swoich pracach niejednokrotnie sięgali po formy secesyjne. Podobnie rzecz ma się ze Stanisławem Wyspiańskim, który na określenie swoich projektów mianem secesyjnych reagował nerwowo, pozwolił sobie nawet na poetycki komentarz:

„Wyuczono papugę wyrazów o sztuce,
przyznać trzeba, że łatwość miała w tej nauce;
więc gdy wyraz „secesja” wymawiać pojęła,
witała tym wyrazem wszystkie nowe dzieła.
Więc styl mój krzesel z lekarskiego domu
nazwała „secesyjnym” – płynnie i bez sromu.
Czekać trzeba cierpliwie, aż po pewnym czasie
nowy frazes papudze w pamięć wbić znów da się.
Jakkolwiek rzecz ta kształtu Sztuki nie odmieni,
frazes jednak wystarczy, by MYŚL diabli wzieni”.

Mimo to i tak zaprojektowane przez Wyspiańskiego wnętrze Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie jest dzisiaj jednym z najczęściej przywoływanych w kontekście secesji.

O konieczności tworzenia sztuki narodowej w treści i nowoczesnej w formie postulował w 1895 roku na łamach „Życia” Artur Górski: „Żądamy od sztuki naszej, aby była polską, na wskroś polską, bo jeśli straci rodzimość, straci tym samym siłę i wartość, i swoją rację bytu. Ale obok tego winna być młodą, mieć w sobie ogień młodości, skrzydła orle, królewskiego ducha, płomiennego

Stanisław Wyspiański,
witraż *Apollo spęty*,
Dom Towarzystwa
Lekarskiego, ulica
Radziwiłłowska 4,
Kraków ◀



Władysław Ślewiński,
Czesząca się,
1897 rok ▲



ducha Mickiewicza". Podobnie jak w innych krajach, jej zwolennicy musieli zmagać się z obrońcami tradycji.

O tym, jak nieprzychylny był dla nowej sztuki klimat, może świadczyć jedna z wypowiedzi Stanisława Witkiewicza, który w roku 1891 tak wypowiedział się o impresjonizmie: „Ta mania porywania wyrażen nowych. Zwłaszcza cudzoziemskich, brzęczenia nazwami, które wydają się dlatego lepszymi, treściwszymi, iż są obce; mania odpowiadająca łatwości, z jaką uczymy się wszystkich języków, zapowietrza nasze artykuły społeczne, literackie i artystyczne”. W tle jego wypowiedzi pojawia się istotny, w zasadzie do dzisiaj nierozwiązany problem z terminologią. Określenia takie jak symbolizm, Młoda Polska, secesja, modernizm

Stanisław Wyspiański,
Róże – karton do
polichromii w kościele
Franciszkanów
w Krakowie, 1895 rok ◀

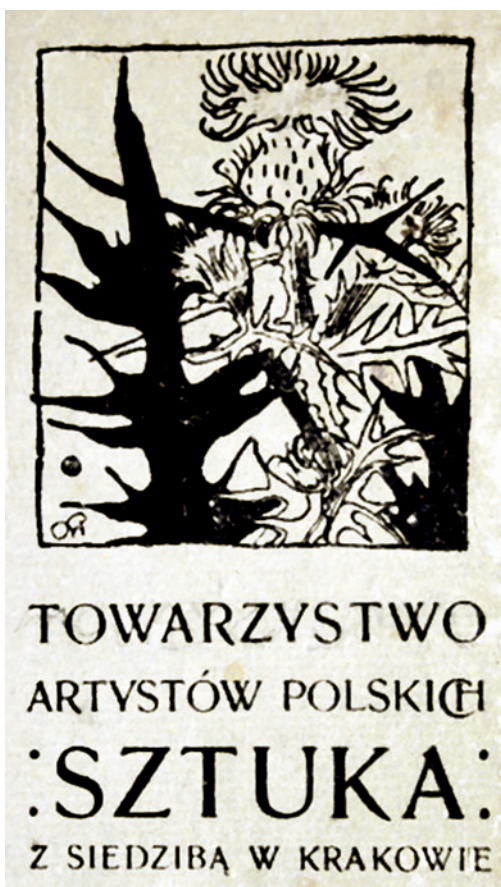
stosowane były właściwie zamiennie, niekiedy nawet mylono je z impresjonizmem. Gubili się w tym sami artyści. Jeszcze dobitniej swój negatywny stosunek wobec nowej sztuki wyraził Ludomir Benedyktowicz, pisząc między innymi: „Secesyjni koryfeusze pędzla i dłuta, wypędzili z granic sztuki nie tylko „piękno” tkwiące w harmonii kształtów, ale i „prawdę” stanowiącą wyraz prawdziwego życia. (...) Wszystko co w sztuce wieków i narodów ciążyło klątwą klęsk i nieszczęść, przytłaczających życie ludzkie, wszystko co straszyło groźbą mąk, lub odrażało samą postacią i wyrazem, przede wszystkim to zajmuje wyłączne i panujące dziś stanowisko w sztuce”. Przyznać jednak trzeba, że radykalność opinii, a przede wszystkim dyletanctwo autora spotkały się raczej z krytyką niż poparciem. Kilka bardziej rzeczowych wypowiedzi znaleźć można na łamach „Przeglądu Technicznego”. W 1899 roku architekt Stanisław Widawer napisał na

temat wiedeńskiego Pałacu Secesji: „Chociaż zwolennicy »secesyi« mienią się apostołami prawdy, nie mogą jednakże dopatrzeć się jej w opisaney budowlu [wiedeńskiego Pałacu Secesji Olbricha – dop. aut.]. (...) już zewnętrzna strona gmachu powinna ujawniać jej przeznaczenie. Tymczasem o secesyi tego powiedzieć nie mogę. Skąpe ozdoby nie nacechowane żadną myślą przewodnią (...). Przy oglądaniu tych utworów dziwacznej chorobliwej fantazji, mimowoli nasuwa mi się refleksja, czyżby nie lepiej było, aby młodzi zapaleńcy, zamiast zrywać tak zupełnie i bezwarunkowo z tradycją, starali się wprzód lepiej poznać i zagłębić tajemnice prawdy i piękna, zawarte we wzorach, pozostawionych nam przez naszych poprzedników”.

Odwrotu jednak nie było. Nurty rzek, które porwały sztukę europejską, musiały wylać i w Polsce. W 1897 roku w Krakowie powstało Towarzystwo Artystów Polskich

Stanisław Wyspiański,
Chocholy (Planty nocą),
1898 rok ▼

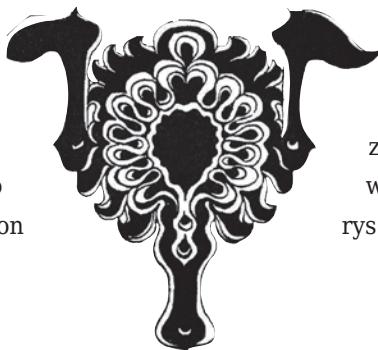




Znak graficzny
Towarzystwa Artystów
Polskich „Sztuka” ▲

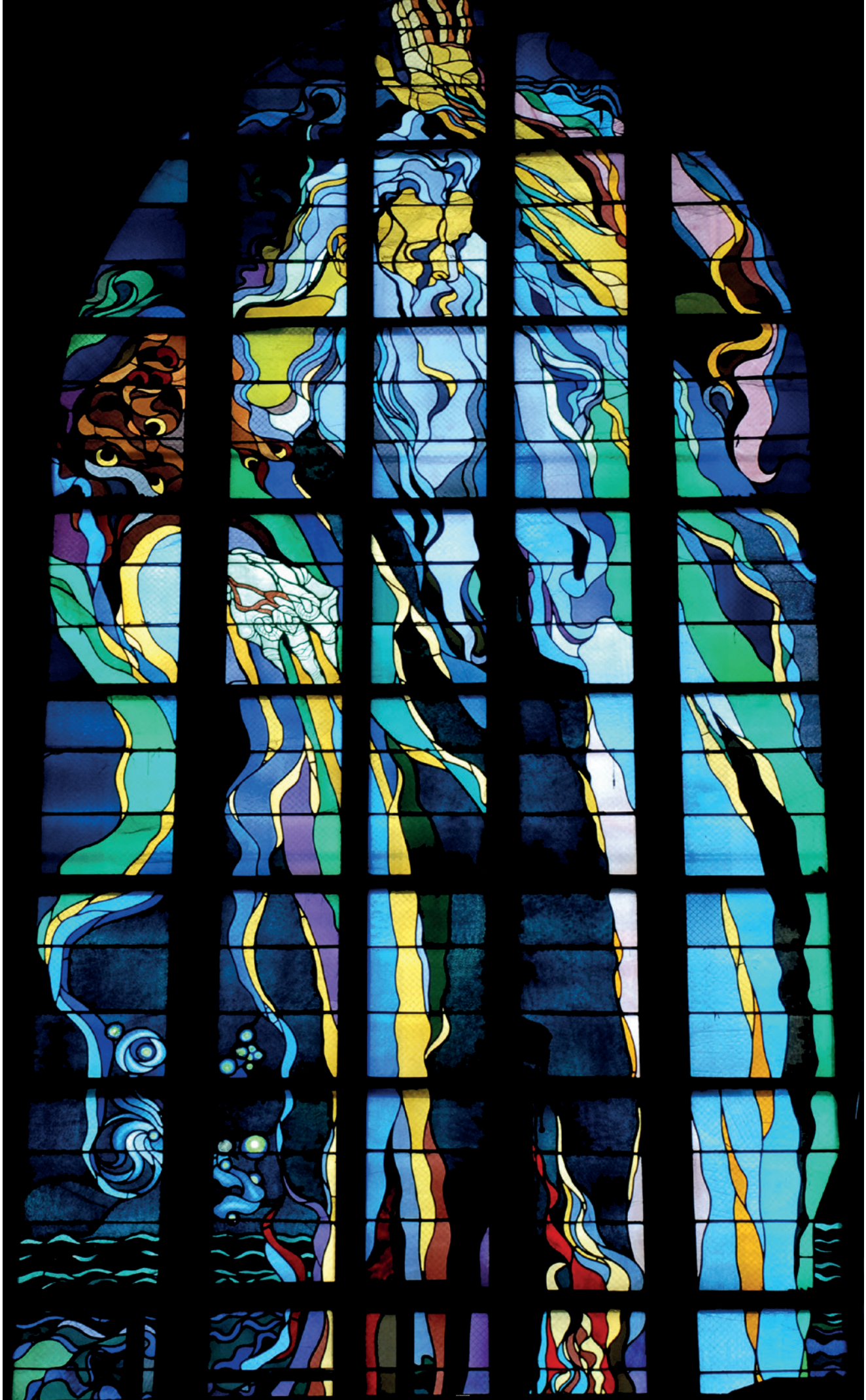
„Sztuka”. Powołano je, jak wiele podobnych w Europie, jako sprzeciw wobec popadającej w coraz większą banalizację sztuki akademickiej i nurtów historyzujących. W jego skład weszła cała przyszła plejada polskich osobowości artystycznych, w większości początkujących absolwentów szkół artystycznych. Stanisław Wyspiański tak napisał do Lucjana Rydla o jego początkach: „zawijuje się w Krakowie stowarzyszenie malarzy, którzy chcą zorganizować Salon polski w Krakowie, doroczny i zaprosili mnie także do wzięcia udziału – będzie Fałat, Wyczółkowski, Stanisławski, Chełmoński, Dębicki, Axentowicz, Malczewski, Mehoffer (...) niezmiernie się cieszę na ten zawizek Salonu głównie mając jego ciągłość (...) na myśli, bo skoro np. ja już wiem że mam Salon

Stanisław Wyspiański,
ilustracja do poezji
Lucjana Rydla ►



Julian Fałat, *Pejzaż zimowy z rzeką – fragment*,
1907 rok ▲

w Krakowie i grono malarzy którzy swoje prace wystawią, to mnie to ogromnie podnieca i zachęca aby na tem tle wystąpić z mojami rzeczami”. Członkowie towarzystwa nie sprecyzowali programu artystycznego. Zamiast tego ogłosili, że ich działalność będzie polegać na organizacji wystaw i promocji polskich twórców na wystawach międzynarodowych. Wszystko po to, aby zgodnie z misją towarzystwa „przyczyniać się do powiększenia życia artystycznego w kraju”. Jeszcze przed formalnym powołaniem organizacji odbyła się pierwsza ekspozycja ich prac zorganizowana przez jej członków. Artyści wystawiali też na wiedeńskich wystawach, a Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański zostali nawet zauważeni przez cesarza. Co ważne, dostrzegano specyficzny rys ich twórczości, czemu wyraz





Wnętrze hotelu Bristol
w Warszawie, przed
1902 rokiem ▲

dał wiedeński krytyk Ludwig Hevesi. Anna Baranowa zacytowała go w jednym ze swoich artykułów: „Wszyscy oni są poetami nastroju, także przy użyciu pędzla i modelującej ręki. Niektórzy zaś przędą dalej w słowach i wersach to, co zaczęło się na sztaludze”. Krytyk docenił też patriotyczno-narodowy charakter twórczości Polaków. Dla popularyzacji idei nowej sztuki, ale również i dyskusji o jej charakterze istotne było założenie tygodnika literacko-artystycznego „Życie”.

Artyści związani ze „Sztuką” sięgali po formy secesyjne, jednak nie można utożsamiać całego ich dorobku ze stylem 1900. Stanisław Wyspiański, dobrze obeznany ze sztuką europejską, pozostając pod wpływem twórców francuskich, dążył do urzeczywistnienia idei stylistycznej jedności. Tej koncepcji podporządkował projekt dekoracji wnętrz kościoła Świętego Franciszka z Asyżu w Krakowie. Niestety, ostatecznie z wizji artysty pozostała

jedynie namiastka, jednak i tak fascynująca. Szczególnie porywający wydaje się witraż z przedstawieniem Boga Ojca. Artyście blis-

ka była przede wszystkim natura. W 1896 roku napisał: „Siedzę dniami całymi na Bielanych, rysując rośliny (...) i dostrzegam co to za świat olbrzymi i jak mało się o nim wie”. Swojej fascynacji dał upust w projektach okładek i winiet, ale też w kościele Franciszkanów. Dekorację roślinną pod postacią liści i owoców kasztanowca oraz fryzu z kwiatów pelargonii odnajdziemy w jednym z jego najlepszych projektów – wnętrzu Domu Towarzystwa Lekarskiego Krakowskiego. W jego kompozycji dążył do syntezy przestrzeni i nadania jej jednolitego charakteru.

Najbardziej spójna w swoim secesyjnym charakterze była twórczość Edwarda Okunia. Związany z formami stylu 1900 pozostał im wierny do końca. Ostatnia wystawa jego twórczości miała miejsce w 1939 roku. On sam zginął w styczniu 1945 roku.

Ważnym ośrodkiem kształtowania się nowych postaw był warszawski salon Aleksandra Krywulta. I tutaj nie obyło się bez przepychanek. Chyba największy konflikt wybuchł wokół hotelu Bristol. Zwycięski

Stanisław Wyspiański,
witraż *Bóg Ojciec – Stań się*, kościół św. Franciszka
z Asyżu w Krakowie ▲

projekt krakowskich architektów: Franciszka Mączyńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego utrzymany był w duchu secesji wiedeńskiej, jednak na jego realizację nie dano zgody. Ostatecznie nowy styl zagroził jedynie we wnętrzach, a jego autorem był Otto Wagner junior – syn słynnego architekta Otto Wagnera. W wystroju pomieszczeń sięgnął do geometrycznej secesji wiedeńskiej, dla tej jednak w Warszawie brakowało kontekstu i raczej nie spotkała się ze zrozumieniem. W większości warszawskich realizacji secesyjnych skupiano się bardziej na dekoracji. Preferowano formy roślinne, na przykład słoneczniki na fasadzie Hali Targowej Koszyki. Rozwiązania funkcjonalne czy idea dzieła totalnego,

dającego stylistyczną harmonię całości, nie zostały na większą skalę podjęte w środowisku warszawskim.

Kościół św. Elżbiety
we Lwowie ▼



Znacznie bardziej interesująco przedstawia się architektura secesyjna w Galicji. U jej progu pojawiła się wybitna osobowość Teodora Talowskiego. Był indywidualistą, którego twórczość – podobnie jak Antonia Gaudiego – wymyka się próbom kategoryzacji. Tak jak kataloński mistrz, Talowski fascynował się światem natury oraz formami historyzującymi. W odróżnieniu od większości secesjonistów bliższy był mu jednak renesans niż gotyk. Chętnie sięgał po swobodne, miękkie linie zbliżające niektóre z jego projektów do secesji. Brakowało mu jednak rozmachu i konsekwencji katalońskiego mistrza, a przede wszystkim mecenasów na miarę Eusebiego Güella. Znakiem rozpoznawczym jego twórczości są łacińskie sentencje pojawiające się na projektowanych przez niego fasadach. Z architekturą secesji łączyło

Fragment elewacji
Domu Festina lente,
projekt Teodor Talowski,
ul. Retoryka 7,
Kraków ▼





Pałac Sztuki,
Kraków ▲

go zamięłowanie do asymetrycznych kompozycji bryły, nieprzewidywalne formy ornamentalne, będące mieszaniną fantazji, natury i historii. Do ducha modernizmu z kolei przybliżała go swoboda i wyobrażenia w tworzeniu układów przestrzennych budynków, które nie miały sobie równych w Polsce i były wyjątkowe na skalę światową. Od secesji różniło Talowskiego unikanie wszystkich jej obowiązujących, obiegowych motywów. Do najwybitniejszych jego realizacji należą krakowskie kamienice Pod Śpiewającą Żabą i Festina Lente oraz lwowski kościół Świętej Elżbiety.

Obiektem, który jako pierwszy w Krakowie uznano za noszący cechy secesyjne, jest gmach Kasy Oszczędności, zaprojektowany przez Tadeusza Stryeńskiego i Zygmunta Hendla przy udziale Franciszka Mączyńskiego. To właśnie temu ostatniemu zawdzięczamy pojawienie się elementów dekoracji secesyjnej. Według obiegowych opinii Kraków uchodził za miasto secesyjne. Jak jednak zauważył Jacek Purchla, to nie do końca uzasadniony pogląd. Charakterystyczne jest otwarcie

się zarówno na wpływy wiekańskie, jak i niemieckie, przede wszystkim monachijskiej odmiany stylu. W zdecydowanej większości dzieł brakuje jednolitości stylowej oraz bardziej śmiałych rozwiązań funkcjonalnych. To zresztą jest typowe nie tylko dla Krakowa, ale całej polskiej secesji, a nawet wielu europejskich realizacji. Przybranie nowoczesnej sukienki na fasadzie, a także wprowadzenie elementów asymetrii bryły, nie wiązały się z przekształceniem układów wnętrza. Bardzo często dekoracja ograniczała się tylko do elewacji frontowej. W zwyczajnie dość ciemnych wnętrzach, a zatem mało w swym charakterze secesyjnych, swobodnie łączono nowy styl z formami historyzującymi. Dotyczyło to przede wszystkim stolarki, pieców kaflowych o formach roślinnych, a także, chociaż nie tak już często, dekoracji stiukowej. Do najważniejszych realizacji zalicza się zabudowa placu Szczepańskiego z Teatrem Starym i Pałacem Sztuki na czele. Warto zwrócić również uwagę na realizację autorstwa



Teatr Stary,
Kraków
(przebudowany
w stylu
secesji przez
Franciszka
Mączyńskiego
i Tadeusza
Stryjeńskiego) ▲

Sławomira Nałęcza-Odrzywolskiego, architekta kształconego w Berlinie i Krakowie. Zaprojektowany przez niego w 1904 roku gmach Domu Krakowskiego Towarzystwa

Technicznego realizuje nowe koncepcje stylowe objawiające się w równym stopniu w niesymetrycznie ukształtowanej elewacji, jak i w oryginalnym połączeniu przenikających się przestrzeni o różnych wysokościach, doskonale ze sobą współgrających.

Innym interesującym obiektem jest Wojskowy Szpital Kliniczny w Krakowie wystawiony w latach 1907–1911 z funduszy otrzymanych ze składek społecznych. Było to najważniejsze dzieło austriackiego inżyniera wojskowego Maksymiliana Hoffmana. Zgodnie z ówczesnymi zaleceniami higienicznymi szpital stanowi kompleks wolno stojących budynków otoczonych parkiem. Zastosowano liczne nowoczesne rozwiązania techniczne w budownictwie. Należy do nich niewątpliwie przeprowadzenie bez wykorzystania prądu skomplikowanego systemu klimatyzowania pomieszczeń. Dekoracja budowli utrzymana jest w duchu secesji wiedeńskiej. Pomimo dążenia do różnorodności



Pałac Sztuki
w Krakowie (fragment
elewacji od strony
pl. Szczepańskiego) ◀



Kamienica Pod
Żabami – detal
portalu, Bielsko-Biała,
architekt: Emanuel Rost,
1903 rok ▲

zastosowanych form i światowej tendencji do ich geometryzowania można odnieść wrażenie schematyzmu całego projektu. W gruncie rzeczy ornament stosowany jest w dość wyważony sposób, ale całości niestety brakuje secesyjnej finezji. Można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z wykorzystaniem nowych, modnych form, jednak bez wniesienia w istotę stylu. Warta podkreślenia jest troska, by secesyjny ornament całkowicie budował tożsamość przestrzeni. Odnajdziemy go zatem na fasadach, ale również we wnętrzach.

Kamienica Pod Żabami,
Bielsko-Biała, architekt:
Emanuel Rost,
1903 rok ►

Bezspornym punktem odniesienia dla wielkopolskiego Jugendstil była architektura niemiecka, przede wszystkim formy wypracowane w ramach szkoły politechniki w Charlottenburgu. W Wielkopolsce poddawano je jednak swoistym lokalnym interpretacjom. Nad przykładami „czystej” niemieckiej secesji dominują raczej





budynki stanowiące dość swobodną transpozycję różnych wpływów. Dostrzec to można już w Poznaniu, ale przede wszystkim

w zazwyczaj bardziej swobodnie traktowanej architekturze prowincji. Wpływów tych zresztą nie można zamknąć w znaczeniu jednego ośrodka, ale wiązać raczej szerzej, z pruską odmianą stylu. W pomniejszych miastach Wielkopolski istotniejszym punktem odniesienia jest przede wszystkim Poznań. Lokalnie działający architekci kształcili się co prawda poza Wielkopolską, ale osiadłszy, odwoływali się w dużej mierze do budowli powstałych w miejscowej stolicy. Co więcej, w wielu domach, takich jak na przykład zespół kamienic przy ulicy Partyzantów w Ostrowie Wielkopolskim, można zobaczyć bezsporne dzieło twórców związanych z Poznaniem. Dość istotną różnicę widać między ukształtowaniem secesyjnych kamienic a utrzymanych w tej samej stylistyce willi oraz jako osobnego typu domów miejskich. Te ostatnie często bywają określane – chociażby ze względów prestiżowych – willami. W rzeczywistości są jednak raczej typem pośrednim łączącym elementy kamienicy i willi.

Secesyjna kamienica przy ul. Wielkiej 21 w Poznaniu ◀

Detal kamienicy przy ul. Wielkiej w Poznaniu ▼



USA - KOMPILACJA INSPIRACJI

Art nouveau był niewątpliwie stylem europejskim, gdyż właśnie tutaj powstało gros realizacji, tutaj też formułowały się najważniejsze programy nowej sztuki. Secesja przekroczyła jednak granice Starego Kontynentu i pojawiła się w Stanach Zjednoczonych Ameryki – za jej centra uznaje się Chicago, Nowy Jork, a niekiedy także Kalifornię.

Padają tutaj nazwiska największych twórców – Louisa Comforta Tiffany’ego, Louisa Henry’ego Sullivana i Franka Lloyd Wrighta. Dwaj ostatni to architekci, Sullivan był mentorem Wrighta. Z pewnością większość ich prac nie miała secesyjnego charakteru. Warto jednak zadać sobie

Detal Prudential
Building, Buffalo ▼



pytanie, czy Sullivan pod koniec swojej kariery, a Wright na jej początku to secesjoniści? Na pewno obaj byli gorącymi zwolennikami nowoczesnych drapaczy chmur, w których uwalniał mur dzięki stosowaniu żelaznego systemu szkieletowego. Początkowo, przynajmniej jak na współczesne standardy, nie były to zbyt wysokie budynki, na przykład Guaranty Building w Buffalo oraz Wainwright Building w St. Louis, sięgały jedynie dziesiątego piętra. Na początku lat 90. XIX wieku była to jednak skala imponująca. Budynkom Sullivana nadaje dekoracja, na którą składają się wzory ornamentalne o roślinno-geometrycznych formach. Mimo wszystko, podobnie jak angielskie dekoracje roślinne ruchu Arts and Crafts, zachowują swoją odrębność – ornament

Wainwright Building,
St. Louis ▼





Szkło Louisa
Comforta
Tiffany'ego ▲

budynków Sullivana ma zdecydowanie bardziej uporządkowany charakter.

Wrighta z secesją łączyła gotowość do sięgania po nowoczesne rozwiązania konstrukcyjne oraz swoboda w kształtowaniu planu. Inspirował się ideami Williama Morrisa oraz sztuką japońską. Bliska była mu również idea kształtowania form organicznych, które podporządkowane są potrzebom człowieka. To właśnie tutaj pojawiła się znacząca odmienność. Dominacja funkcji nad formą i brak klasycznego repertuaru środków dekoracji secesyjnej sprawił, że odmiana ta wyraźnie wyprzedziła europejskie poszukiwania modernistyczne. Jeżeli zatem za secesję nie przyjmiemy każdej nowoczesnej architektury przełomu wieków, to Wright – pomimo wspólnych elementów – za twórcę stylu uchodzić nie powinien. W Stanach Zjednoczonych Ameryki nie było też kluczowego kontekstu formułowania się secesji, jaki w Europie stanowiła dominacja

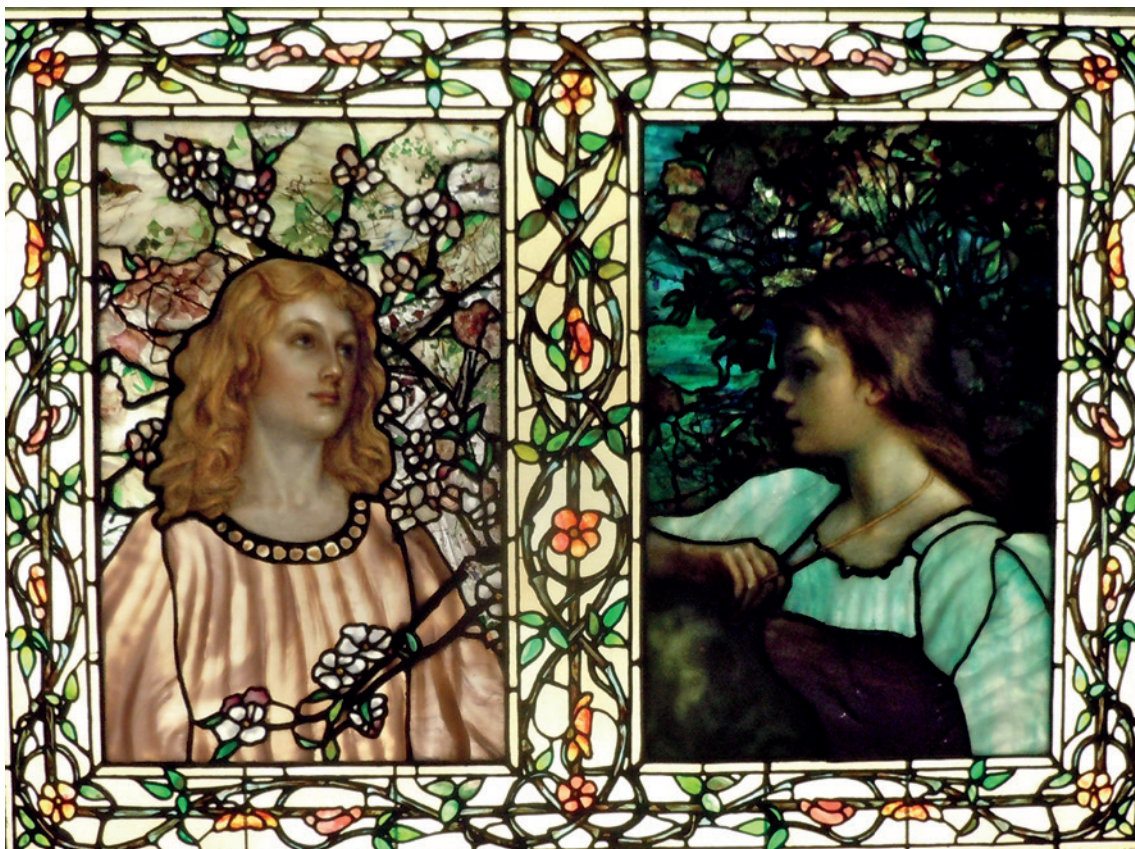


Wazon Tiffany'ego
w zbiorach muzeum
sztuki w Ohio ▲

akademickiego kostiumu historyzującego.

Znacznie bliższa secesji była twórczość Louisa Comforta Tiffany'ego, najpierw projektanta, a później dyrektora artystycznego w założonej przez jego ojca firmie jubilerskiej Tiffany & Co. Przedsiębiorstwo poza biżuterią specjalizowało się w produkcji między innymi ozdobnych lamp i dzięki temu miało ugruntowaną pozycję na rynku amerykańskim. Już w połowie XIX wieku firma dostarczyła pierwsze swoje produkty do Białego Domu. Za przykładem Tiffany'ego również inni producenci (np. fabryka Steuben Glass Works) zwrócili się ku formom art nouveau.

Podobnie jak angielscy utopiści, Tiffany pragnął podnieść sztuki dekoracyjne do poziomu sztuk pięknych i jednocześnie sprawić, by były dostępne dla szerokiego grona odbiorców. Projektował zatem lampy, witraże, mozaiki, ceramikę i biżuterię, a przede wszystkim czuł się malarzem. Fascynowało



Witraże
Wiosna i Jesień
zaprojektowane przez
Lydie Field Emmet,
wyprodukowane przez
Tiffany Glass Works,
1892 rok ▲

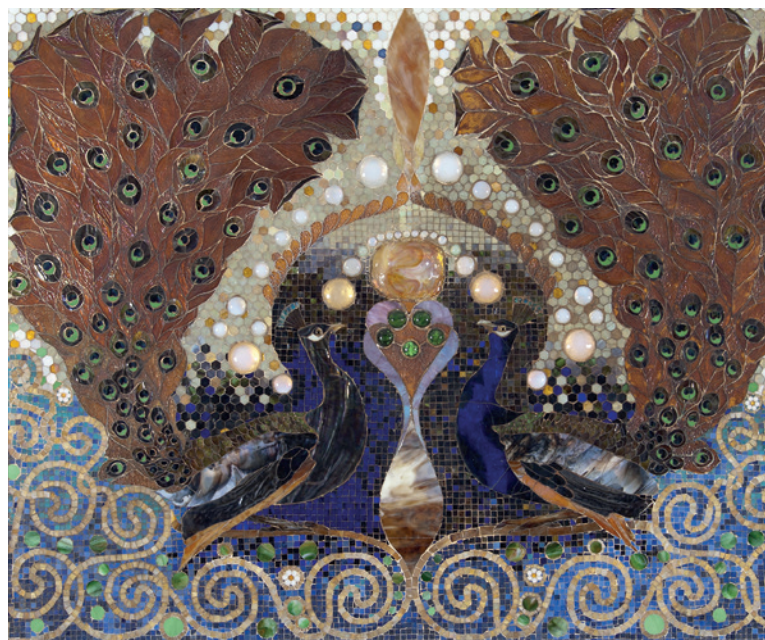
go światło i możliwości kolorystyczne, jakie daje jego przenikanie przez materiał. Chociaż uważany jest za jednego z czołowych twórców secesji, sam nigdy z europejskim ruchem się nie utożsamiał. Popularność w Europie w 1895 roku przyniósł mu pokaz wyrobów ze szkła, który zorganizowano w Galerii Samuela Binga „L'Art Nouveau” w Paryżu.

Secesyjne motywy roślinne, często z przepleczeniem form, zaobserwować można również w dziełach innych wytwórni, jak choćby Whiting Manufacturing Co. Firma ta specjalizowała się w pięknych, silnie inspirowanych sztuką japońską wyrobach ze srebra i tym sposobem stała się jednym z ich głównym producentów w Stanach Zjednoczonych.

Louis Comfort Tiffany,
mozaika Paw,
Nowy Jork ►

Roślinne motywy w produktach firmy zaprojektował Edwin Davis French. Secesyjny orna-

ment pojawił się również w wyrobach Gorham Manufacturing Company. Jest to jednak niższej klasy artystycznej produkcja, w której interesujące projekty nikną w słabości masowej wytwórczości.





Park Güell, Barcelona – detail



SECESYJNA JEDNOŚĆ SZTUK



James McNeill Whistler, *Pawie pokój*

SECESYJNA JEDNOŚĆ SZTUK



FLORY I FAUNY MALIGNA PRZEKLĘTA

W tym, co ożywione, jest sprawcza moc: wijące się strumienie, nieogarnięte płataniny łądy, liści poprzetykane pąkami kwiatów niczym brylantami, zwierzęta strojne, płochliwe i zmienne. Świat niewidocznych gołym okiem mikroorganizmów i groźne w swej mocy potwory oraz smoki. Maski ludzkie i chimery, fantastyczne stwory – wszystko to tworzy niekończący się korowód przyrody. Eksplozja jej biologicznej mocy fascynowała secesjonistów. Potęga przyrody miała być ich siłą. Nieogarnięta witalność wyglądała z kart ksiąg, pyszniła się na bro-

Lluís Masiera,
złota broszka z nimfą ◀



szach i napierśnikach, naszyjnikach, wazonach i meblach, często pokrywała sukienki fasad, wypełzała z ram obrazów.

Przyroda była wszędzie. To właściwie nic nowego, bo przecież sztuka od najdawniejszych czasów zakorzeniona jest w naturze. Według niektórych powinna być jej naśladow-

nictwem, inni widzieli ją jako tę, która pobudza do piękna artystycznego, a nawet po-

zwala wzorującemu się na niej artyście ją przewyższyć. Sztuka stanowi dopełnienie

przyrody, podkreśla jej pierw-

wotne, ponadczasowe piękno. Powstaje ze wzorowania się na prawach tworzonych przez naturę. Bywają oczywiście i tacy, którzy inspiracji szukają poza nią. Akademicy, chociaż nie pozostawiali na nią obojętni, twierdzili, że jest przewyciężaniem natury. W duchu heglizmu

Szklana kopuła
w restauracji
Le Printemps,
Paryż ▲

John Henry Dearle
dla Morris & Co.,
gobelin Zieleni ▼





Gustav Klimt, *Wiejski ogród ze słonecznikami*, 1905–1906 ▲



rozwój idei widziano w przekraczaniu porządku naturalnego, którego doniosła rola historyczna była już przeszłością. „Piękno sztuki jest bowiem pięknem z ducha zrodzonym i w duchu odrodzonym, i o tyle, o ile duch i twory ducha stoją wyżej od przyrody i jej zjawisk, o tyle też piękno artystyczne wyższe jest od piękna przyrody” (Georg Wilhelm Friedrich Hegel). Mimo to w XIX wieku formuływały się też postawy przeciwne. Romantycy, barbizończycy, brytyjscy pejzażyści, później także prerafaelici oraz impresjoniści byli zafascynowani przyrodą, wielu z nich chętnie wychodziło w plener. A nawet jeżeli nie, to natura stawała się dla nich czymś więcej niż wzornikiem form. Dobitnie wyraził to Carl Gustav Carus, twierdząc, że to Bóg ujawnia się przez przyrodę. Tam, gdzie nie wystarcza rozum i poznania przyrodniczego,

Gustav Klimt, *Bukowy las I*, 1902 rok ◀

Gustav Klimt, *Kwiatny ogród*, 1905–1907 ◀◀

sztuka może być próbą zgłębienia tajemnic natury.

W myśli Johna Ruskina leżącej u podstaw secesji moralna odnowa sztuki mogła się dokonać przez powrót do stanu natury. To ona powinna stanowić źródło prawdziwej sztuki, a jej naśladownictwo z kolei było powinnością artysty. Zamiast kopiować formy historyczne, należy sięgnąć po czyste doświadczenie porządku przyrody, gdyż w nim zawarte jest prawdziwe piękno. Doświadczenie świata przyrody, także przez sztukę, stanowi drogę do odkrywania samego siebie i formułowania swojego miejsca w porządku świata.

Myśliciel Georg Simmel budował intelektualny obraz epoki, postrzegając świat jako

nieskończoną kreację. Natura stawiała się w nim nie tylko wzornikiem form, ale także siłą życia. Jej kreacyjna eksplozja określała kształty rzeczy i idei, ale też wpisana w nią była śmierć i unicestwienie – oba te zagadnienia pojawiały się w sztuce tego okresu. Rzemiosło artystyczne miało za zadanie wprowadzić doświadczenie piękna w codzienność, otwierając się na kreacyjną rolę przyrody, nieokiełznany biologizm we wszelkich jego przejawach.

W malarstwie i rzeźbie ten optymizm biologizmu zderzał się z dramatyzmem istnienia. W jego tle rodził się mit artysty przeklętego, którego pożywką była samobójcza śmierć. U Stanisława Wyspiańskiego natura to wielka, ale i nieokiełznana

Giovanni Segantini,
Złe matki, 1894 rok ▼





Gustav Klimt,
Śmierć i życie,
1910–1915 ▲

siła, która przenika zarówno motyw życia, jak i śmierci. Przyroda zawładnęła także malarstwem i poezją, czemu wyraz daje Tadeusz Miciński w wierszu *Duch mój*:

W zamarzłej dolinie Cienia śmierci,
Gdzie gwiazd migocą sarkofagi,
Buduję sobie dół – i nagi
Z płomieniem schodzę w cienie śmierci.

W twórczości stricte secesyjnej motyw śmierci występuje stosunkowo rzadko, gdyż koniec życia jest raczej próbą ucieczki od dramatyzmu istnienia ludzkiego niż zmaganiem z nim. Nawet gdy pojawia się w sztuce cmentarnej, śmierć jest dla niej bardziej snem niż nicością. Naturalność form wpisuje ją w porządek życia. Friedrich Nietzsche twierdził, że sztuka jest próbą przeniknięcia

istoty świata, zbliżenia się do wewnętrznej mocy natury.

Pisał: „W stosunku do tych bezpośrednich artystycznych stanów natury każdy twórca jest naśladowcą, mianowicie albo apollińskim artystą snu, albo dionizyj-skim artystą upojenia, albo wreszcie – jak na przykład w greckiej tragedii – zarówno artystą snu, jak i artystą upojenia”.

W ówczesnej nauce dużą rolę odgrywały prądy związane z naturalizmem, podkreślające zwierzęcy charakter ludzkiej natury i zdeterminowanie życia przez procesy biologiczne. Umiejętność formułowania wciąż nowych form i idei oraz budowanie poszczególnych doświadczeń jest ożywczą

siłą życia. Pojawiające się w sztuce roślinne ornamenty miały zatem nie tylko cieszyć wzrok, ale także prowadzić do





Horti Pál, wazon
wyprodukowany
w manufakturze Emila
Fischera, Budapeszt ▲

przeżycia piękna podobnego
do tego, jakie daje natura.

Artyści w wielkomięskiej
scenerii próbowali przywrócić
jedność człowieka i przyrody, dlatego przewod-
niczką architektury miała stać się natura.
William Morris widział w niej możliwość poko-
nania monotonii życia, ale także istotny
element moralnej odnowy, której celem
jest powrót do prawidłowego – a więc natu-
ralnego, porządku świata, który zakłóciła
rewolucja przemysłowa.

Z jednej strony to właśnie
ona, a z drugiej sztuka

William Morris, tapeta
Stokrotka, 1864 rok ▼



Pojemnik
z pokrywką
projektu Émile
Gallé ▲

akademicka oderwały
człowieka od jego natural-
nych źródeł i popchnęły
ku upadkowi. Jeszcze dalej
w swoich rozważaniach posunął się Christo-
pher Dresser, który uważał, że ornamentykę
roślinną należy zastąpić geometryczną. Ta
pierwsza bowiem zbanalizowała się, a druga
zaś jest syntezą form natury.

Twórcy secesji szczególnie chętnie sięgali
po rośliny rodzime lub po prostu za takie ucho-
dzące. Miało to trzy główne
źródła. Pierwszym z nich
było poszukiwanie motywów

William Morris, tkanina
Róże, 1883 rok ▼





Ornament na Majolikahaus,
architekt: Otto Wagner







Franz von Stuck, *Taniec*,
ok. 1910 rok ▲

narodowych i regionalnych wynikające z rozkwitu tendencji narodowościowo-niepodległościowych. Drugie źródło to przeciwstawienie się repertuariowi form roślinnych odwołujących się do tradycji antycznej (akantu, liści laurowych itp.), trzecie z kolei – rozwój nauk przyrodniczych i zainteresowanie badaczy rodzimą fauną. Być może nie bez znaczenia jest zamykanie secesjonistów do oryginalności – pospolite rośliny nie budziły w XIX wieku większego zainteresowania artystów. Na podobnej zasadzie pojawia się świat wschodniej flory. Najczęściej wykorzystywaną rośliną jest kwiat lotosu. Twórcy stosują też inne motywy – lianom zazdrośczone ich umiejętności oplatania przedmiotu, a także fascynowano się tuberozą:

Do ciebie modłę się nocy
Nocy rozpustna
Bachantko!...
Co rzucasz biel
Dziewczęcych piersi
Tuberoz jasność
Na żer potworom...
Nocy warg gorejących
Ogniem pożądania
Szaleń rozkoszy!...
Edmund Bieder, *Litania wieczorna*

Dekoracyjność w secesji jest równie ważna jak znaczenie symboliczne. Symbolika w mniejszym stopniu wynika z tradycji ikonograficznej, a bardziej opiera się na ludowych mitach, przesądach i wierzeniach. Zresztą od symbolu

ważniejsze było emocjonalne przeżycie, jakie dana roślina wywoływała, a istotniejsze niż intelekt – odczucie i sensualizm. Nierzadko też, szczególnie w ornamentyce architektonicznej, tworzone rośliny fantastyczne. Czasami silnie zgeometryzowane, innym razem zupełnie swobodne w swojej fantazyjnej formie.

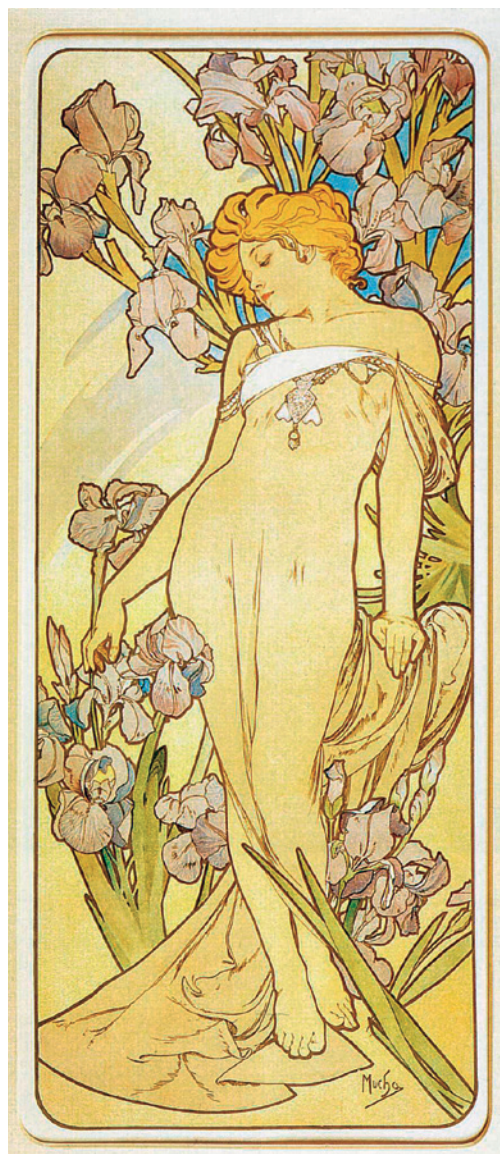
Przy wyborze poszczególnych motywów dużą rolę odgrywało znaczenie przyrody w kulturze ludowej. To właśnie w mitach, przesądach i zdobieniach folklorysty-

Alfons Mucha,
Lilia ▼



cznych szukano inspiracji. Dekoracje te przetwarzano i próbowano stosować w architekturze oraz w sztuce. Motywy roślinne, przedstawienia zwierząt stały się więc zarówno ponadregionalnym językiem form secesji, jak i przybierały wyłącznie lokalny charakter. Najczęściej powtarzającymi się motywami były rozpowszechnione w całej Europie kwiaty, które jednocześnie dawały duże możliwości dekoracyjne. Poza tym pojawiały się wyobrażenia drzew. Te ostatnie zazwyczaj

Alfons Mucha,
Irys ▼





Casa Antònia Burés,
Barcelona ▲

srowadzano do bardziej ornamentальной i spłaszczonych formy, chociaż ich naturalizm często był podkreślony przez wydobycie korzeni, jak na skromnej kamienicy znajdującej się w Sanoku przy ulicy Jagiellońskiej 12. W interesującej, chociaż może niezbyt zdobnej secesyjnej kamienicy Casa Antònia Burés (nr 42-46 Carrer d'Ausiàs Marc) autorstwa Enrica Pi (ucznia Antonia Gaudiego) wykusze podtrzymywane są przez kolumnę w formie naturalistycznie przedstawionego drzewa. Przeglądając się uważniej, można w niej odkryć lokalną odmianę sosny.

Częściej jednak niż przedstawienia całych drzew udaje się odnaleźć gałęzie dębu oraz liście i owoce kasztanowca. Ten ostatni, oznaka obfitości, szczególnie popularny był w Galicji i stał się jednym z symboli



Motyw kasztana
na elewacji Drukarni
Związkowej,
ul. Mikołajska 13,
Kraków ▲

młodzińskiej sztuki. Motyw kasztanowca chętnie stosowano jednak w całej północnej Europie – od Francji po Rygę. Chętnie wykorzystywano go ze względu na dekoracyjność kształtu i lokalny charakter. Pojawiał się najczęściej w dekoracji architektonicznej oraz na biżuterii. Jeden z bardziej oryginalnych przykładów jego wykorzystania, zaprojektowany przez Rajmunda Mause, znaleźć można na budynku drukarni związkowej przy ulicy Mikołajskiej w Krakowie. Potężne gałęzie z liśćmi i owocami ułożono między oknami drugiego piętra.

Drugą, może jeszcze bardziej popularną, rośliną był słonecznik. Vincent van Gogh (nieznany i niedoceniany przez ówczesnie żyjących) doskonale wydobyl ekspresyjną



Otto Wagner, Pawilon stacji kolei miejskiej w Wiedniu na Karlsplatz, Wiedeń ▲

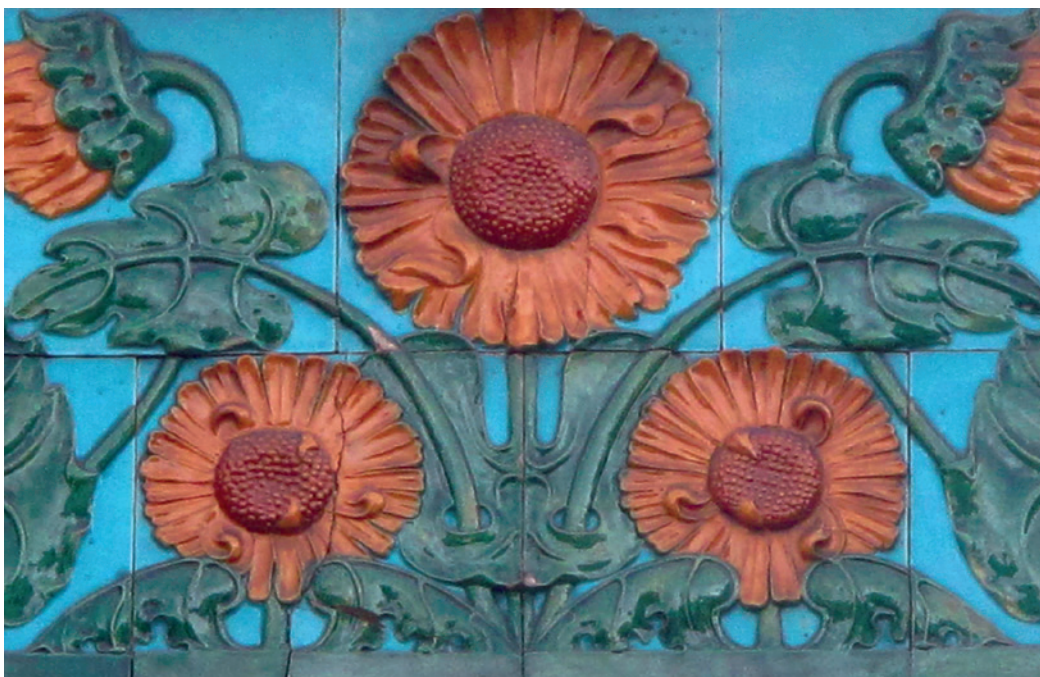
dekoracyjność tej rośliny. Wyrazista kolorystyka, płynne i swobodne kształtowanie łodygi dawały twórcom secesji duże pole do popisu. Zaprojektowana przez Otto Wagnera

wiedeńska stacja metra Karlsplatz ze względu na dominację tego motywu w dekoracji, bywa określana słonecznikowym pawilonem.

Słoneczniki szczególną popularnością cieszyły się w niemieckim Jugendstil, secesji wiedeńskiej, ale również galicyjskiej, praskiej i budapesztańskiej.

Interesujący jest również kolejny popularny motyw – gałązki, kwiaty i owoce maku. Tradycyjnie wiążą się one ze śmiercią oraz snem i niewątpliwie w tym znaczeniu pojawiają się

Ceramiczne słoneczniki na jednej z kamienic przy 33 rue Desmond Dupont, Colombes (Hauts-de-Seine) ▼

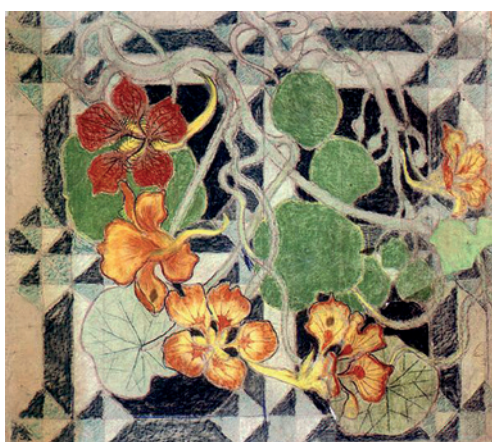




John William Waterhouse, *Hylas i nimfy*, 1896 rok ▲

na secesyjnych nagrobkach, a także w malarstwie. W takim kontekście obserwować je można na obrazach Jacka Malczewskiego oraz Johna Waterhouse'a. Motyw ten widoczny jest również na elewacjach kamienic. Tutaj o jego wykorzystaniu przesądziły walory dekoracyjne. Z pewnością były one również istotne dla producentów biżuterii, którzy dekorowali swoje wyroby wzorzystymi makami.

Stanisław Wyspiański, *Nasturcje*, 1903 rok ▼



Warto zaznaczyć, że ten czerwony kwiat był także symbolem męskiej witalności, a zatem konotował również tematy erotyczne.

Bogatą symbolikę wykorzystywaną w sztuce secesji mają też róże oraz lilie – tradycyjny symbol niewinności, w okresie Młodej Polski stał się metaforą namiętności. Symbolicznego znaczenia nabral kwiat lilii wodnej. Jak zauważa Ireneusz Sikora, był on „odpowiednikiem zła ujmowanego zarówno w kategoriach metafizycznych odnoszonego do świata jako całości, jak i widzianego z perspektywy jedności zagrożenia osobowości ludzkiej”. Inne gatunki kwiatów, jak tulipany, osty, żonkile, bławatki, tworzą fascynujący roślinny świat, który obleka secesyjne budynki, drobne wyroby, meble.

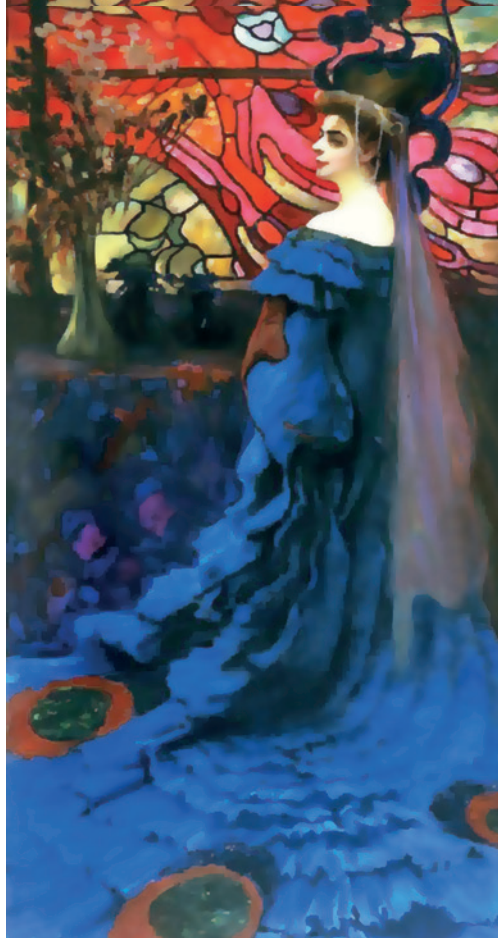
Twórców w przyrodzie najbardziej pociągała forma, stąd szczególne uwielbienie dla roślin po-

Replika lampy zaprojektowanej przez Louisa Comforta Tiffany'ego z motywem wazki ►



Replika lampy zaprojektowanej przez Louisa Comforta Tiffany'ego z motywem pawiego oka ▲

zwalających na kształtowanie wijących się linii – wina, powoju, ale też tych mających długie łodygi. Wyciągano je ponad miarę, niepostrzeżenie potrafiły przechodzić w czysto abstrakcyjne formy ornamentalne. Bywały wreszcie wyrazem tęsknoty za odległymi krainami, ich nietypowe kształty i odmienność fascynowały.



Kazimierz Stabrowski, *Paw – Portret Zofii z Jakimowiczów Borucińskiej*, 1908 rok ▲

Antoni Gaudi i Stanisław Wyspiański skupiali się na uważnej obserwacji przyrody. W ich przedstawieniach spomiędzy roślin co pewien czas wyłaniają się głowy zwierzęce, a nawet całe ich postaci. Mieczysław Wallis pawia, jego strojność i dekoracyjność cenił za „subtelny rysunek, mieniące się kolory i metaliczny połysk,

André Thesmar, lampa *Ważka*, 1891 rok ▼





Motyw łabędzia na
drzwiach londyńskiego
domu ◀

niekiedy również za jego znaczenie symboliczne”. Delikatność koloru i finezja kształtu szczególnie pociągała artystów – zwłaszcza twórców biżuterii, gdy sięgali do wyobrażeń ważki. Trzecim popularnym zwierzęciem był łabędź. Jego szlachetność, nieskazitelna biel, a przede wszystkim pięknie wygięta szyja zachwycaly ówczesnych artystów. Pojawiają się też nietoperze i sowy, przede wszystkim ze względu na ich symboliczne znaczenie.

Przedstawiano nie tylko zwierzęta realne, ale też symboliczne. Jednym z najczęściej przywoływanych był smok, który pojawiał się zazwyczaj na fasadach budynków. Ponieważ nikt nie widział smoków, nie trzeba było nadmiernie troszczyć się o realizm przedstawienia. Strojne łuski potwora, jego długi, wijący się, węzowy ogon dawały artystom pole do popisu. Z kolei groźna postawa zwierzęcia miała zapewniać bezpieczeństwo mieszkańcom. Niektóre przedstawienia zwierzęcia są dość konwencjonalne. Zdarzają

Pies w Parku Güell,
Barcelona ▼





Klucze
nadokienne
na Domu Miejskim
w Pradze ▶▶

się jednak smoki absolutnie fantastyczne, jak jeden z najsłynniejszych, strzegący wejścia do Park Güell zaprojektowanego przez Gaudiego.

Zamiłowanie do przedstawienia człowieka w postaci biustu lub popiersia, a niekiedy w formie ograniczonej do samej głowy zyskało dużą popularność w dobie historyzmu. Secesyjni artyści chętnie przejęli ten motyw i twórczo eksploatowali, często zresztą sprowadzając go do bezosobowego ornamentu, jak na przykład popularne w secesji krakowskiej głowy w kluczach nadokiennych (klucz to szczytowy kliniec łuku), które mają zresztą swoje neobarokowe konotacje. Człowiek został na nich potraktowany jako motyw czysto ornamentalny. Obok nich pojawiają się jednak i bardziej osobowo przedstawiane postaci, a nawet ujęcia portretowe na przykład na budynku bankowym w Brzeżanach czy niewielkiej kamieniczce w Ostrowie Wielkopolskim przy ulicy Gimnazjalnej 14. Są one jednak tak daleko przerysowane, że wręcz karykaturalne. Najbardziej popularne były kobiece maski. Wykonujący je artyści i rzemieślnicy dążyli do nadania im zmysłowego i erotycznego zabarwienia.



Masowość produkcji oraz bardziej rzemieślniczy niż indywidualnie artystyczny charakter, braki w umiejętnościach sprawiają, że wiele z tych postaci, które jak się wydaje, miały przykuwać erotyczną aurą, raczej bawią nieporadnością. Zalotne uśmiechy dziewczyn i kobiet stają się jakimś przedziwnym grymasem, a w miejsce subtelnych rysów pobudzających zmysły pojawiają się raczej surowe i nieco

Kamienica przy
ul. Gimnazjalnej 14,
Ostrów
Wielkopolski ▼





Franz von Stuck,
Wiosna, 1902 rok ◀

zdeformowane oblicza. Większość wizerunków kobiecych nie ma jednak w architektonicznej dekoracji secesyjnej charakteru groteskowego lub ironicznego, niemniej ich przerysowanie i sztuczność pozwalają spojrzeć na nie również w tym nieoczywistym kontekście. Takie przedstawienia są pochodną modnego w tym czasie biologizmu i naturalizmu.

Wizerunki kobiece mają dwojaki charakter. Z jednej strony wyraźnie podmiotowy – piękno kobiecego ciała zostaje sprowadzone do jego dekoracyjnego wymiaru, kobieca maska lub figura jest elementem dekoracji. Z drugiej – kobietę często przedstawia się w sposób naturalny, to jest w zgodzie ze swoją naturą i instynktami. W rzeczywistości przedstawienia wykonywano zgodnie z tym, jak w ówczesnym męskim wyobrażeniu rysowała się ta „kobieca natura”.

John William Waterhouse, *Pani Shalott*, 1888 rok ▼



Gustav Klimt,
Judyta I, 1901 rok ▶

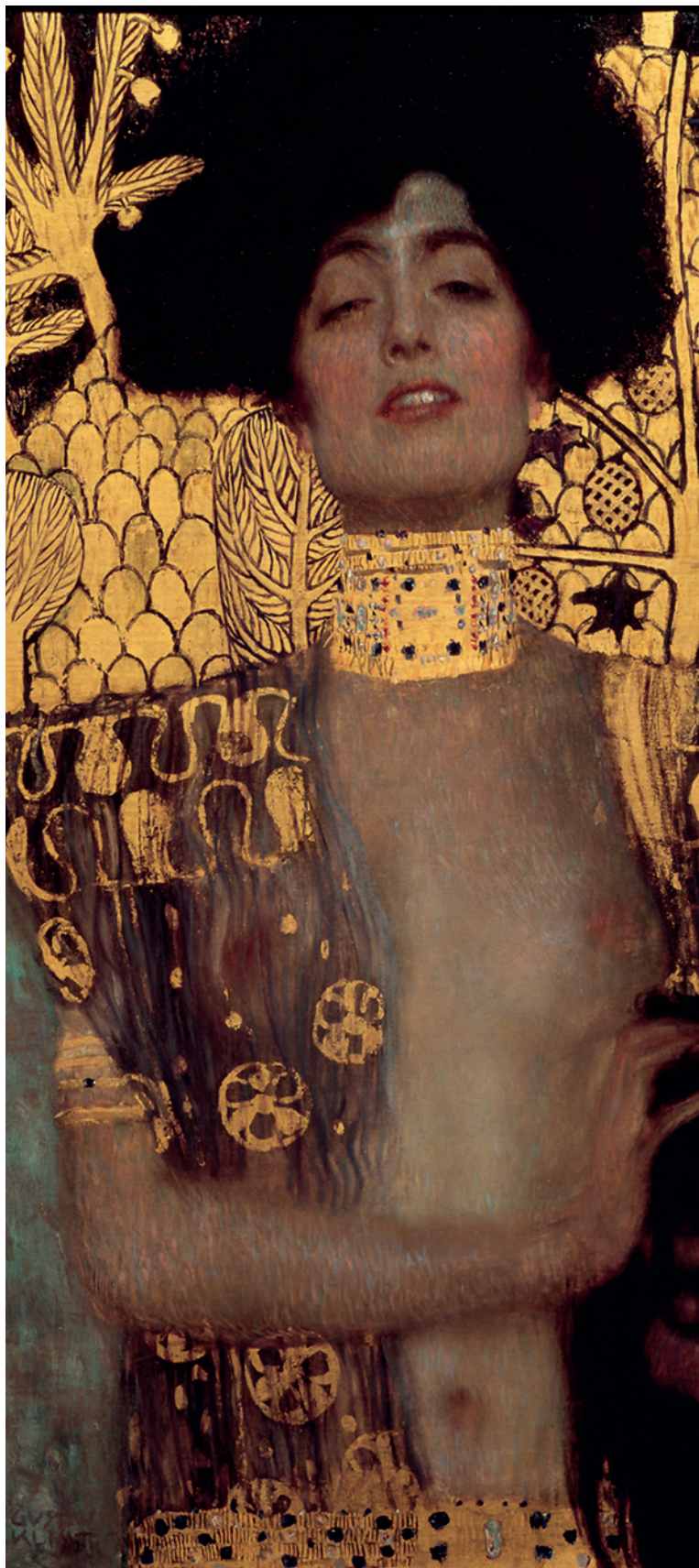
Tym, co łączy te dwa podejścia, jest swoisty naturalizm.

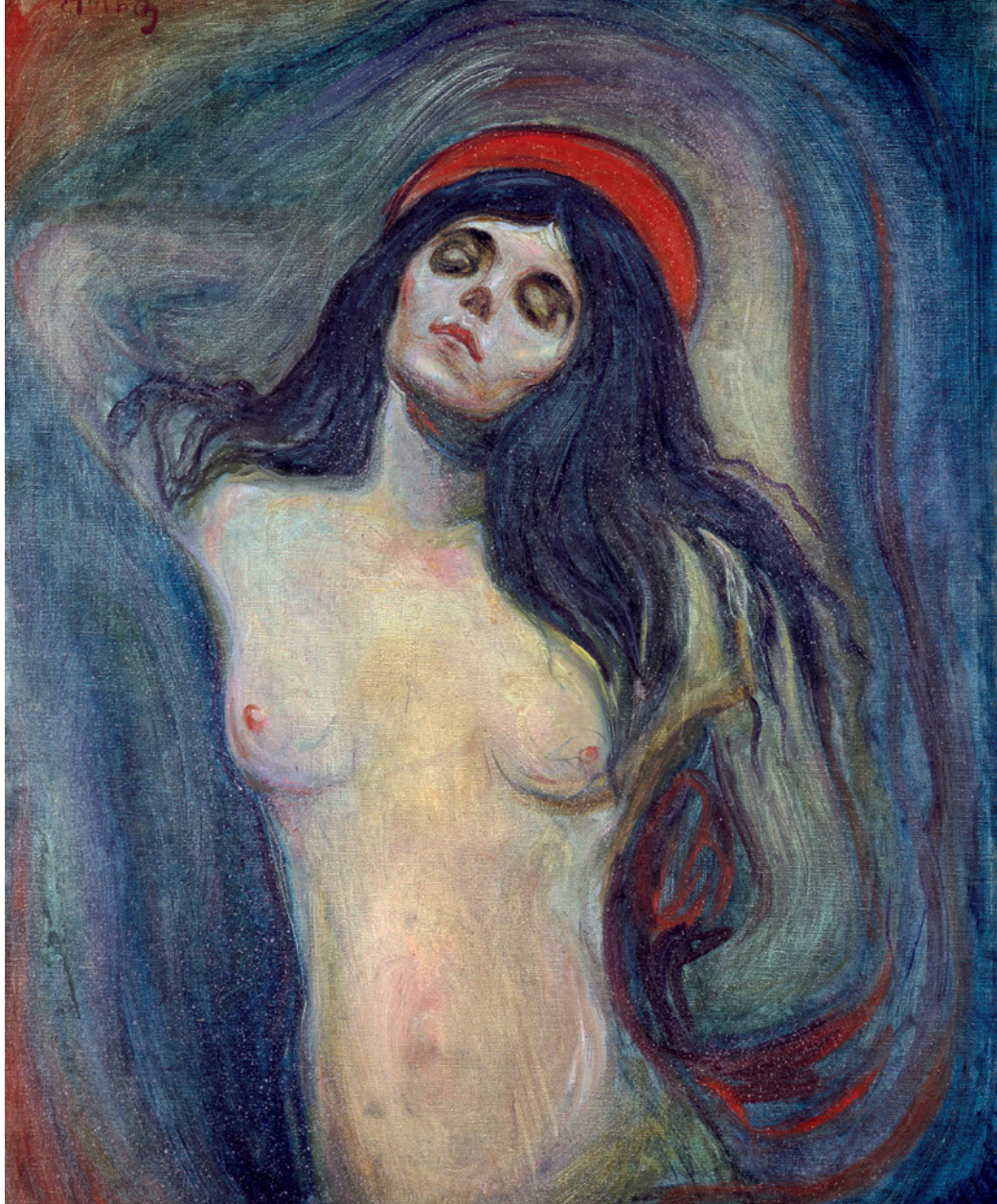
W przestrzeni metaforycznej wykracza on poza realizm na rzecz symbolicznego obrazu. Od przedstawienia postaci jako takiej twórcy dekoracji przechodzą do jednostkowego, zmysłowego jej obrazu. Realizm jest zazwyczaj próbą zobiektywizowania indywidualnych doświadczeń. Naturalizm secesji stanowi tego zaprzeczenie. Wyrasta właśnie z jednostkowości doświadczenia. Cały czas nie można też zapominać o ornamentalnym przestylizowaniu przy jednoczesnej tendencji do pewnego jej uproszczenia, a przynajmniej uogólniania.

Przedstawienia kobiet w sztuce, znane już od czasów archaicznych, były niezależnie od indywidualnych doświadczeń ich autorów

przede wszystkim odbiciem panujących w społeczeństwie schematycznych wyobrażeń.

Edvard Munch,
Broszka. Eva Mudocci,
1903 rok ▼



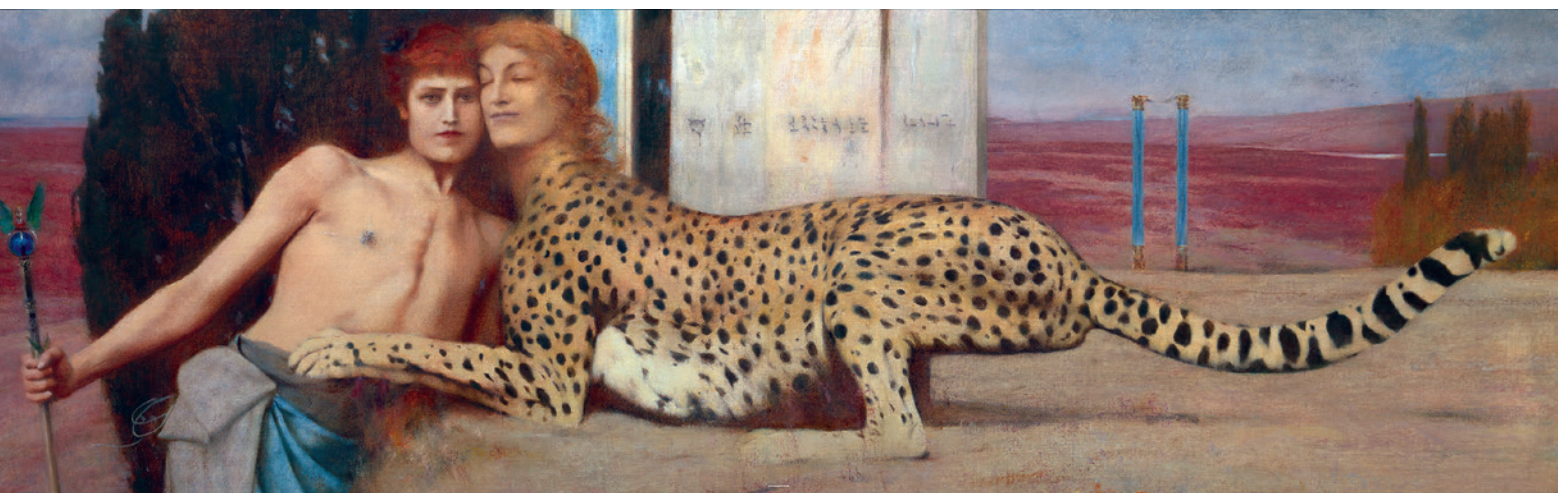


Edvard Munch,
Madonna, 1894 rok ▲

Koncentrowały się na cechach zewnętrznych: wyglądzie, urodzie, stroju, fryzurze, a także pewnych mitach kobiecości – bogini płodności, strażniczki domowego ogniska, rozpustnej

kochanki. Nie inaczej było około roku 1900. Mimo to dla części artystów ważniejsza od zewnętrznego wizerunku stawała się jednostkowa próba „przeniknięcia kobiecej duszy”. Możemy

Fernand Khnopff,
Pieszczoty,
1896 rok ▼



John Singer Sargent,
*Madame X (Madame
 Pierre Gautreau)*,
 1883–1884 ▶

wręcz mówić o swoistej modzie na taką chęć indywidualizacji modelek. To nadal nie była jeszcze rewolucja, gdyż obraz ten, poza nielicznymi wyjątkami, stanowił przede wszystkim męskie o niej wyobrażenie, niewątpliwie niepozostającym bez wpływu na sposób postrzegania siebie samych przez kobiety. Prawdziwą rewolucję w tym względzie miała przynieść dopiero sztuka XX wieku. Właśnie na przełomie XIX i XX stulecia dokonał się ważny krok ku zmianom tych postaw. W tym kontekście warto przypomnieć chociażby erotyki Kazimierza Przerwy-Tetmajera. W wierszu *Lubię kiedy kobieta* przywołuje taki oto obraz:

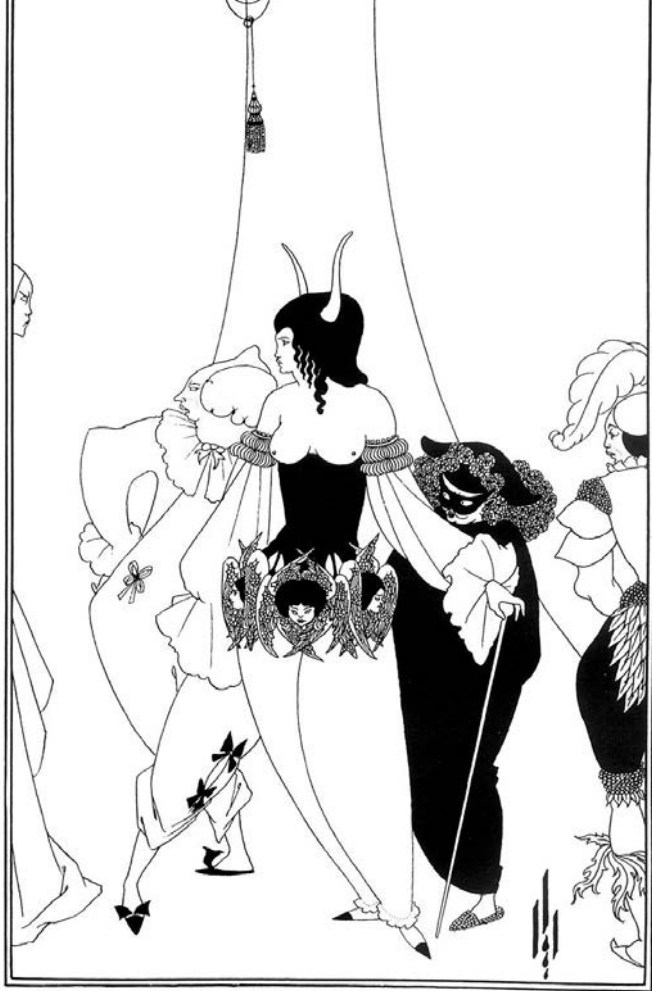
Lubię, kiedy ją rozkosz i żądza oniemi,
 gdy wpija się w ramiona palcami drżącemi,
 gdy krótkim, urywanym oddycha oddechem
 i oddaje się cała z mdlejącym uśmiechem.
 I lubię ten wstyd, co się kobiecie zabrania
 przyznać, że czuje rozkosz, że moc pożądania
 zwalcza ją, a sycenie żądz oszalamia,
 gdy szuka ust, a lęka się słów i spojrzenia.

Ten jeden z najpopularniejszych polskich erotyków, napisany w latach 80. XIX wieku, jest przede wszystkim fizycznym obrazem miłości. Hedonistyczne, fizyczne doświadczenie bardzo różni się od opisu Marii Grosseck-Koryckiej:

Rzucam na pościel rozplecione włosy
 I ręce na krzyż – w grobie nocy, cicha
 Myślę o Tobie!

Dla tych literackich opisów odpowiedniki można znaleźć w sztukach plastycznych. Warto wspomnieć choćby o ilustracjach Aubreya Beardsleya, Fernanda Khnopffa lub Františka Drtikola. Architekturne z kolei, operującej koniecznymi skrótami





Aubrey Beardsley,
ilustracja do
opowiadania *Maska
czerwonego Moru*
Edgara Allana Poe'a,
1894–1895 ▲

i uproszczeniami, na pewno brak światłocieniowości literatury czy sztuk plastycznych. Jednak i tutaj da się odnaleźć prowokującą dosłowność przedstawień i subtelną grę znaczeń. Chyba najbardziej dosłownie wyraża to słynna, paryska kamienica przy avenue Rapp 29 z 1901 roku autorstwa architekta Julesa Lavirotte'a i rzeźbiarza Jeana-Baptiste'a Larrivé. Jej drzwi są dziełem Hectora Guimarda. Budynek łączy w sobie secesyjną swobodę z elementami eklektycznej architektury. Szczególną uwagę zwraca jednak bogata dekoracja wejścia, od góry ujętego przez nagie postaci Adama i Ewy. Drzwi mają jednoznacznie falliczny charakter powiązany z bramą, symbolem kobiecości. Seksualność aktu wejścia staje się tutaj wyzywająco rubaszna i właśnie w tej dosłowności zawiera się groteskowy charakter przedstawienia.



Fotografia Františka
Drtikola,
ok. 1915 rok ▲

Mniej dosłowny był kataloński mistrz Antonio Gaudí, chociaż i w jego twórczości – przeziąkniętej przecież inspiracjami światem natury – nie brakuje motywów o czysto seksualnych konotacjach. Stojące członki na dachu Casa Milà (1906–1910) są tego dobrym przykładem. Podobne elementy znaleźć można w twórczości Hectora Guimarda – na przykład elementy ogrodzenia Castel Béranger. Silny ładunek erotyczny jest niewątpliwie jedną z najbardziej wyrazistych cech secesji. Obok wyobrażeń dosłownych, częstszych przede wszystkim wśród drobniejszych wyrobów, pojawiają się również przedstawienia aluzyjne, które pod pozorem czysto dekoracyjnych motywów skrywają kontekst erotyczny. Powabne nagie dziewczyny pojawiają się właściwie wszędzie – od rzeźby na cmentarzu po uchwyt świecznika. Ich wyidealizowany natu-

Casa Milà,
Barcelona ►



ralizm stawia je nierzadko na granicy sztuki i kiczu. Innym razem wykracza jednak poza czystą wrażeniowość, mając pobudzać emocje widza. W odróżnieniu od nich na polu

abstrakcyjne formy architektoniczne i dekoracyjne prześiąknięte są biologiczną potęgą natury.

Céramic Hôtel,
fragment, Paryż
architekt:
Jules Lavirotte,
1904 rok ▲



DYKTAT GEOMETRII

Niewątpliwie naturalizm w oddaniu form przyrody w sztuce secesji może zachwycać. Istnieje też odwrotna tendencja, która z perspektywy dalszego rozwoju sztuki jest bardziej interesująca. Ta wierność formom przyrody i jej symbolizmowi jest próbą obrony wartości odchodzącego języka sztuki. W tym wymiarze nowoczesność secesji okazuje się do jakiegoś stopnia względna. W swoim symbolizmie z jednej, a naturalizmie i gloryfikacji życia z drugiej strony przekracza akademizm. To raczej dość naiwna próba naturalistycznego odczytania filozofii życia czy też biologicznego determinizmu. Siła twórcza zdaje się cechą

właściwą światowi przyrody. Myślenie takie jednak było dość powierzchowne. Świat jawi się jako jedność, a może

Jadalnia w Domu dla miłośnika sztuki, Charles Rennie Mackintosh, Glasgow ▼

jako próba obrony tej jedności, podczas gdy dla filozofów takich jak Friedrich Nietzsche czy Georg Simmel natura ludzka kształtuje się w ciągłej walce wynikającej z rozdźwięku między egzystencją i jednostką. Siłą jest kreacja, która zbliżając do istoty człowieczeństwa, pozwala na przekraczanie ograniczeń. To przywrócenie człowieczeństwa. Sztuka stanowi wyniesienie człowieka ponad jego „ja”, a jednocześnie drogę do jego obecności w wymiarze nie tylko biologicznym i społecznym, ale również kulturowym. Istotne staje się zatem nie tylko twórcze odtworzenie, widziane w historii jako *mimesis*, czyli rodzaj twórczego naśladownictwa form, ale przede wszystkim kreacja, która ujawnia się między innymi w modernistycznym kulcie nowoczesności, w akcentowaniu motywów związanych z narodzinami i przemianą. Prowadzi ona do

Salon Domu dla miłośnika sztuki, Charles Rennie Mackintosh, Glasgow ▼





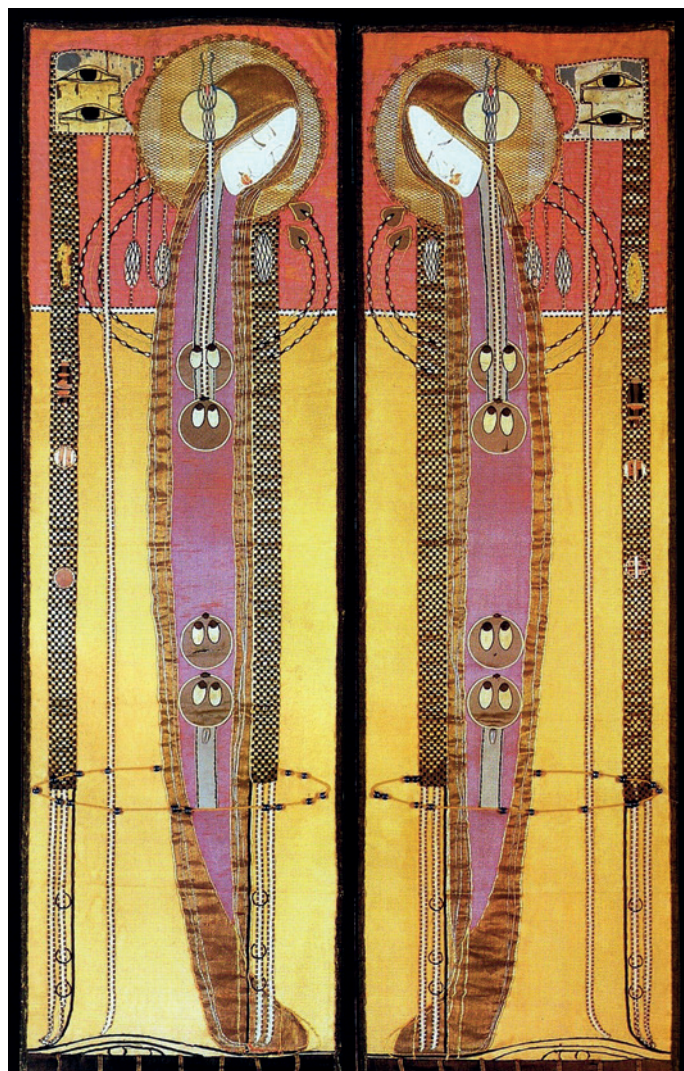
Margaret MacDonald,
Królowa maja,
1900 rok ▲

symbolizmu, który nie wynika ze znaczenia poszczególnych motywów, a jest raczej rodzajem ich duchowego doświadczenia wynikającego z wewnętrznego przeżycia. Prowadzi to do zupełnie innego odczytania dekoracji. Dlatego tak bardzo nowoczesna jest sztuka Gaudiego. Las przekształca się u niego w gęszcz kolumn, muszla w strukturę klatki schodowej. Kolejni artyści pójdą jednak jeszcze dalej w kierunku syntezy i abstrakcji formy. Te organiczne przechodzą w skomplikowany ornament, który najciekawiej kształtuje się w strukturach geometrycznych.

Ornament w strukturze geometrycznej najpełniej wyraża się w sztuce szkockiej i wiedeńskiej, a także Europy Środkowo-Wschodniej – także w Polsce. Inspiracje czerpano ze Szkocji z grupy The Glasgow Four. Ich wiedeńska wystawa z 1900 roku stała się impulsem do rozwoju secesji geometrycznej w Wiedniu. Przestrzeń zorganizowana została na wzór projektów wnętrz herbaciarni autorstwa Charlesa Rennie’a Mackintosha. O jego

Margaret MacDonald,
haftowane panele ►

projektach pisano, że mają w sobie coś z urzeczywistnionego snu: „Gładkie (...),





Dom dla miłośnika
sztuki, Glasgow ▲

proste, białe i poważne jak
dziewczynki u pierwszej
komunii – a jednak nie do
końca, bo tu i ówdzie znalazła się jakaś ozdoba
osadzona niczym klejnot. (...), lgnęły linie
o powściągliwej elegancji jak ciche, dalekie
echo van de Veldego”.

Wpływy artystów z Glasgow zaznaczyły
się również w sztuce niemieckiej, częściowo
na pewno za pośrednictwem
Wiednia, głównie jednak za
sprawą Mackintosha i jego
Domu dla miłośnika sztuki
wystawionego na konkurs.

Jadalnia w Domu dla
miłośnika sztuki, Charles
Rennie Mackintosh,
Glasgow ▼





Oświetlenie salonu
w Domu dla miłośnika
sztuki, Glasgow ▲

Budowla uznana została za bezkompromisowy przejaw nowoczesności. Zachwycała jednak nie tyle sama geometryczność form, co efekt spójności i estetycznej wzniosłości pozbawionej patosu, jaki dzięki temu udawało się osiągnąć. W tych projektach każdy element stanowił fragment całości. Szczególny wyraz znalazło to w projektowanych herbaciarniach. Artysta dostał dużo swobody w kształtowaniu projektów. Herbaciarnie miały być przeciwwagą dla knajp, w których serwowano alkohol, gdyż ich właścicielka, Catherine Cranston, była zagorzałą przeciwniczką wysokoprocentowych napojów. Chciała stworzyć



Salon muzyczny
w Domu dla miłośnika
sztuki, Glasgow ▲

przestrzenie, które swoją elitarnością przyciągną klientów, smakoszy herbaty właśnie. Pikanterii tym wydarzeniom dodaje fakt, że Mackintosh zmagał się w tym czasie z chorobą alkoholową.

Każdy element w projektach Mackintosha był zespolony z całością. Wśród wiedeńczyków na tym tle szczególnie wyróżnia się Josef Hoffmann. Motywy geometryczne stały się wręcz znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Niewątpliwie wystawa Szkotów w 1900 roku miała na niego wpływ. Pomiedzy artystami widać jednak różnice. U Mackintosha wzory geometryczne są częścią struktury harmonizującą całość – wnętrza lub



pojedynczego przedmiotu. U Hoffmanna całość kształtowana jest z poszczególnych rombów, okręgów, pionowych listew i kwadratów, w większym stopniu pozostając ornamentem.

Tak jak w Pałacu Stocleta, ornament uzupełnienia strukturę opartą o grę brył.

Fotel projektu Josefa Hoffmanna, 1910 rok ▼



W dziełach prowincjonalnych sprowadza się on do modnego języka form. Bardzo dużo takich realizacji znaleźć można na terenie cesarstwa. Ich znakiem rozpoznawczym, niemalże symbolem, staje się koło i trzy spływające do dołu lub przecinające je w poziomie listwy. Motyw ten stał się na tyle popularny, że jeszcze w latach 30. XX wieku, już po całko-

witym zaniku secesji, był chętnie stosowany. Na fasadach budynków lub okładkach książek, różnego rodzaju bibelotach pojawiają się kwadraty, romby. Pewnej geometryzacji ulegają kształty organiczne. Są to czysto dekoracyjne elementy, które mają zdobić budowlę. Być może chętnie je stosowano, ponieważ w swojej zbarbaryzowanej formie były znacznie prostsze do wykonania niż motywy roślinne czy zwierzęce.

Ekspozycja mebli Josepha Hoffmanna w Leopold Museum w Wiedniu ▲

OD MIASTA DO OGRODU

Skoro jednym z najważniejszych założeń secesjonistów była integracja wszystkich sztuk i stworzenie dzieła totalnego, to wydawać by się mogło, że wyjście w przestrzeń miasta będzie jednym z priorytetów.

Reformę miejską przełomu wieków zapoczątkował wiedeńczyk Camillo Sitte. Jego postulaty zmierzające do odrzucenia aktualnych prądów urbanistycznych (dyktat geometrycznego uporządkowania) na rzecz przywrócenia piękna miastu za pośrednictwem powrotu do przestrzeni organicznej wpisują się w nowoczesne krytyczne postawy.

Ogród przy willi
Otto Wagnera
w Hütteldorfie ▼

Konieczność całościowej
zmiany dostrzegał również
Joseph Maria Olbrich, który

w 1898 roku słusznie zauważył, że „musimy zbudować miasto, całe miasto! Wszystko inne to nic! Rząd powinien dać nam (...) wolne pole i tam chcemy stworzyć cały świat! Przecież to nic nie znaczy, że jeden wybuduje dom. Jak może być on pięknym kiedy obok stoi brzydki? Cóż znaczy trzy, pięć, dziesięć pięknych domów, kiedy założenie ulicy nie jest piękne? Cóż znaczy piękna ulica z pięknymi domami, kiedy fotele wewnątrz domu lub inne części nie są piękne? Nie – szerokie puste pole i tam chcemy pokazać co potrafimy, w całym założeniu i aż do ostatniego szczegółu, wszystko podporządkowane temu samemu duchowi, ulice i ogrody, i pałace, i chaty, i stoły, i fotele, i oświetlenie, i łyżki – wyraz tego samego uczucia”. Sprawa

Królewskie Szklarnie
w Balat, Belgia ▼





Kamienica Pod
Pajakiem, Kraków ▲

secesyjnej urbanistyki nie jest jednak taka prosta. Jak napisał Tadeusz Dobrowolski: „W okresie secesji (...) zamiast wnikać w istotne potrzeby organizmu miejskiego poprzestano na sprawach kosmetycznych, dbano o to niekiedy jednak, żeby skupić koło siebie budowle stylistycznie jednakowe, czego przykładem może być secesyjna obudowa placu Szczepańskiego w Krakowie, Rondo ul. Asnyka we Lwowie z grupą domów o modernistycznych, lecz skromnych fasadach (prof. Zbigniewa Lewińskiego), skupienie podobnych budynków przy ul. Głębokiej we Lwowie”.

Warto w tym kontekście przywołać jeszcze jednego wiedeńczyka – Otto Wagnera, który w 1911 roku opublikował książkę *Die Grossstadt* poświęconą wielkim miastom. Silnie ustrukturalizowane, podporządkowane ścisłym, geometrycznym podziałom, zdecydowanie przekraczały ramy secesji. Czy zatem poza skupiskami domów secesyjnych, co jak słusznie zauważał Olbrich, nie zmieniało istoty rzeczy, nie realizowano całościowych projektów? Przede wszystkim niezbyt wiele zależało od samych architektów

Kamienica Wolnego
(architekt Wiktor
Miarczyński),
pl. Szczepański 2,
Kraków ▼





Okladka książki
Ebenezera Howarda.
Publikacja opisuje
koncepcję miasta-
ogrodu ▲

i to z bardzo prozaicznego powodu, gdyż swoje projekty realizowali tam, gdzie dostawali zlecenia. Same władze miejskie nie były gotowe na daleko idące eksperymenty. Wreszcie architekci secesyjni poza ogólnymi wskazaniem nie bardzo mieli własnej koncepcji miasta. Ich projekty wpisywały się raczej w szerszy nurt reformy urbanistyki, który narastał około 1900 roku, a zaczął się jeszcze z myślą oświeceniową i próbą kształtowania bardziej higienicznego sposobu życia. Duże znaczenie miały plany porządkowania miast, jak na przykład słynny zrealizowany projekt Haussmanna dla Paryża z połowy XIX wieku, plan dla Barcelony, Wiednia, Kopenhagi i wielu innych miast – także Krakowa. Wiązało się to

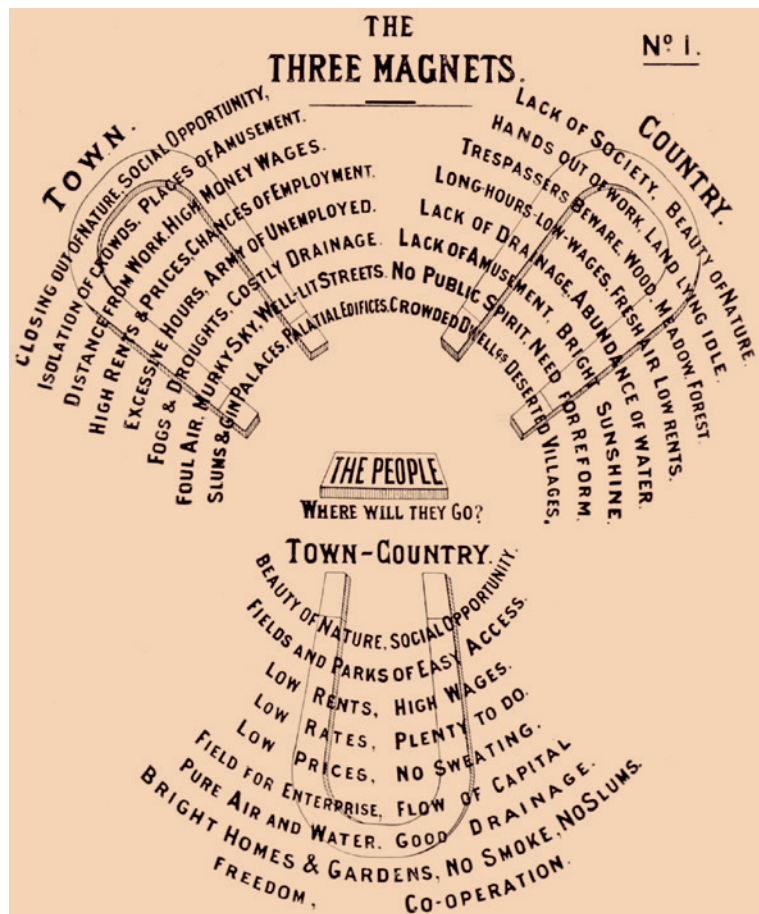


Diagram Trzy
magnesy ukazujący
rozwiązanie problemu
wyboru między
miastem a wsią ▲

z szybkim rozwojem miast, a także zmianą modeli militarnych i brakiem potrzeby utrzymywania murów miejskich. Wielu teoretyków, jak Ruskin, a potem Morris, widziało duże niebezpieczeństwo w życiu w wielkim mieście i marzyło o stworzeniu alternatywy dla niego. Te koncepcje w jakimś stopniu urzeczywistnił projekt miasta ogrodu autorstwa Ebenezera Howarda, później podchwycony i przekształcony przez wielu europejskich entuzjastów. U jego podstaw legła koncepcja rozbudowy przedmieść jako lepszego miejsca do życia robotników – jej inicjatorem był William Leger.

Do pewnego stopnia analogiczne ruchy – przede wszystkim pod postacią Towarzystwa Pięknych Miast – pojawiły się



również w Stanach Zjednoczonych Ameryki. *Garden cities* (miasta ogrody) stanowiły próbę połączenia wsi i miasta jako zaczątku nowej cywilizacji, wolnej od zagrożeń rewolucji przemysłowej, a zwłaszcza od

Ogrody Artigas
w Pobla de Lillet ▼

problemów mieszkaniowych. W koncepcji Ebeneзера Howarda rozwój jest ideowym powrotem do natury. Do najważniejszych wartości na poziomie artystycznym należą harmonia świata, natury

Ogrody Artigas
projektu Antonia
Gaudiego ▲





Park Güell,
Barcelona ▲

i cywilizacji, której przejaw stanowi zamierzona geometryzacja planu. To właśnie w harmonii ma się wyrażać piękno układu urbanistycznego miasta ogrodu. Takie rozplanowanie podporządkowane zostaje kompozycji całości. Wydaje się, że chociaż nie znajdziemy u Howarda bezpośrednich odniesień do secesji, to jego myślenie jest jej bliskie. To w pewnym stopniu echa reformy Ruskina – z jego marzeniem o całościowej reformie życia.

Idee Howarda z secesją łączy też Gaudí i pierwotna, niezrealizowana koncepcja założenia miasta ogrodu. Pozostał z niego park, wykupiony i udostępniony przez miasto w latach 20. XX wieku. Podobnie jak w przypadku miasta, ogród lub założenie parkowe wydawałyby się naturalnym miejscem do kształtowania secesyjnych projektów. Rzeczywiście otacza się je ogrodzeniem

z ornamentem w stylu art nouveau, wstawia typowe dla kierunku dekoracje, jednak w taki sposób nie kształtuje się secesyjna przestrzeń ogrodowa. Można mówić co najwyżej o pewnych tendencjach – przede wszystkim wprowadzeniu nieregularności planu. Najsłynniejszą próbą jest właśnie barceloński Park Güell oraz mniej znany projekt ogrodu Artigas w mieście Pobla de Lillet, niedaleko Barcelony. Mniej formalny charakter założeń ogrodowych pozwolił na wielką swobodę fantazji form. Bajecznie kolorowy, przeplatający sztuczne i naturalne formy z absolutną swobodą kompozycji architektonicznych jest wspaniałym przykładem jedności form. Genialność Gaudiego sprawia, że to szaleństwo różnorodności nie tworzy chaosu, a jest niczym twór natury skomplikowaną, jednorodną i harmonijną całością.



James McNeill
Whistler, *Pawie Pokój*,
Freer Gallery of Art,
Waszyngton ▲

O ile z przestrzenią zewnętrzną, wychodzącą poza budowlę, secesjoniści mieli problem, o tyle pomieszczenia były ich domeną. Zarówno idea jedności wnętrza, jak i wiele innych stosowanych przez secesjonistów rozwiązań pojawiało się w historii wnętrzarstwa. Art nouveau te idee połączyło z ornamentyką stylu 1900 i programową konsekwencją jednolitego kształtowania wnętrza.

Jednym z prekursorów w tej dziedzinie był James McNeill Whistler, artysta pokolenia impresjonistów, twórca *The Peacock Room* (Pawiego Pokoju) – pokoju, a właściwie dawanej jadalni w londyńskim domu bogatego przedsiębiorcy Fryderyka R. Leylanda, która miała stać się miejscem prezentacji kolekcji sztuki japońskiej.

Obraz *Księżniczka z Krainy Porcelany*
wiszący na kominkiem
w Pawim Pokoju w Freer
Gallery of Art ►

Pracę nad wystrojem domu rozpoczął wzięty architekt wnętrz Thomas Jeckyll, ostatecznie jednak sprowadzony przez niego





Whistler uzyskał samodzielność w pracy nad projektem.

Przebiegała ona dość interesująco, gdyż artysta najpierw zażądał wysokiego honorarium, a potem pod nieobecność gospodarza urządzał w domu spotkania dla przyjaciół. W trakcie współpracy zrodził się konflikt – Leyland w dość wyrafinowany sposób upokorzył artystę, gdyż przekazał mu czek opiewający na wynegocjowaną kwotę w funtach. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, że funt służył do rozliczeń w transakcjach biznesowych, a artyści otrzymywali wynagrodzenie w gwineach. Różnica w wartości nie była duża, jednak Whistler mógł poczuć się dotknięty. Prawdopodobnie w odwecie nieco ironicznie przedstawił zleceniodawcę jako zacieklego pawia walczącego o każdy grosz. Powstało wnętrze stylistycznie zharmonizowane, z wyraźnymi odniesieniami do sztuki Dalekiego Wschodu i będące zapowiedzią kształtującego

James McNeill
Whistler, *Pawli Pokój* –
fragment ▲

James McNeill Whistler,
Pawli Pokój ◀



się nowego smaku i zmieniającego się podejścia do dekoracji. Whistler twierdził, że: „artysta jest po to, by dając wyraz pięknu, umiał wydobyć, wybrać i skoordynować te pierwiastki, podobnie jak muzyk, który zespala tony i tworzy akordy tak długo, aż zbudzi z chaosu wyniosłą harmonię”. Środkiem do osiągnięcia celów estetycznych i moralnych było stworzenie przestrzeni jednolitej o nowoczesnym, a więc secesyjnym, charakterze. Oprócz tego musiała ona stanowić bardzo przemyślaną strukturę. Nie wystarczyło przecież umieścić różnorodnych secesyjnych przedmiotów, by powstała nowa całość. Z drugiej strony tak całościowo

Kominek w Casa
Batlló, Barcelona ▲

Oświetlenie w Casa
Batlló, Barcelona ◀

Zdobienie Antonia
Gaudiego,
Barcelona ◀◀

projektowane wnętrza były zasadniczo dostępne jedynie najbogatszym. Inaczej groziło im przekształcenie się w rupieciarnię, podobnie jak wnętrzom XIX-wiecznym. Aby tego uniknąć, starano się o ich stylistyczną jednorodność. Ważna była integracja z architekturą. Dziewiętnastowieczne budownictwo przyzwyczaiało mieszkańców do pomieszczeń ciemnych, twórcy secesji z kolei starali się je rozświetlić. Jednorodność przestrzeni miały kształtować pokrywające ściany freski lub tapety. Nadawały one całości bardziej jednolity charakter. Dodatkowo mógł być on uzupełniony przez witraż. Ceną za to było wyrzucenie obrazów sztalugowych – to ornament i dekoracja kształtowały jednolitość przestrzeni. To

dążenie prowadziło do koncentracji na najdrobniejszych szczegółach. Mieczysław Wallis przytacza anegdotę, jakoby Henri de Toulouse-Lautrec

na jednym z przyjęć tak dalece posunął się w kolorystycznym harmonizowaniu, że czerwone pomidory podawał na zielonych talerzach.

Obok Mackintosha czy Hoffmanna jednym z artystów, którzy najbardziej konsekwentnie głosili konieczność jedności, był Henry van de Velde. W Polsce zachowało się ciekawe wnętrze domu pomocy społecznej zaprojektowane przez artystę. Jak się okazało, pod warstwą późniejszej farby znajdowały się polichromie o geometrycznych i roślinnych wzorach. Elementem spinającym projekty van de Velde'a była linia o pięknie poprowadzonej krzywiźnie. W porównaniu do wielu szaleństw secesyjnych kłębówisk, wydaje się być powściągliwa i niezwykle elegancka. Przygotowując swój dom w Weimarze, artysta z niebywałą precyzją i konsekwencją wdrażał idee jedności. Nawet suknie żony projektował w taki sposób, by pasowały do wnętrza.

Klatka schodowa
w sanatorium
w Trzebiechowie,
architekt: Henry
van de Velde ▼

Sanatorium
w Trzebiechowie,
architekt: Henry
van de Velde ▼





Witryna w pokoju
jadalnym projektu
Charlesa Massona ▲

Carlo Bugatti, serwis
do kawy i herbaty,
ok. 1907 rok ▼

Bardzo ważną rolę odgrywały w secesji meble. Te najlepsze stanowiły część spójnych koncepcji wyposażenia wnętrz. Większość produkcji, często ograniczonej do dodatków w modnej stylistyce, nie przeznaczano do konkretnych miejsc. Wbrew głoszonym przez reformatorów sztuki hasłom była to zazwyczaj produkcja



Szafa projektu
Jacquesa Grübera,
ok. 1904 rok ▲

maszynowa. W 1887 roku Julius Lessing, jak podaje Andrzej Szczerski, „twierdził, że mimo, iż produkty maszynowe to kiepskie surogaty pracy ręcznej, tylko produkcja maszynowa jest szansą na uzyskanie dobrych produktów dla masowego odbiorcy, dla którego wyrafinowana sztuka zawsze pozostanie niedostępna. Nasy-

Secesyjny kredens,
Nancy ▼





Wnętrze domu
norweskiego skrzypka
Ole Bulla ▼

cenie rynku produktami przemysłu maszynowego nie tylko nie zniszczy pracy ręcznej, ale spowoduje wykształcenie się nowych specjalizacji, nieosiągalnych w produkcji masowej". Meble wykonywane przez stolarza artystę były unikatowe, a przez to bardzo kosztowne. Kolejny raz okazało się, że idee odwrócenia modernizacji świata są mrzonką. Najciekawsze pod

względem formy projekty tworzyli architekci: Henry van de Velde, Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh. Aż do przesady podkreśla się dzisiaj ich niewygodę. Wspomina o tym w kontekście projektu Stanisława Wyspiańskiego Tadeusz Boy-Żeleński: „Co się tyczy mebli, Wyspiański też miał swoje odrębne pojęcia. Pojedynczy

Meble do sypialni
projektu Hectora
Guimarda ▲

Garderoba w Casa
Milà, Barcelona ▼





Mebel projektu
Émile Gallé ▲

mebel nie był dla niego rze-
czą samą w sobie, ale skła-
dową częścią architekto-
nicznej niejako kompozycji, którą był cały
pokój. Miejsce i ustawienie każdego mebla
były ściśle oznaczone. W kompozycji każdego
mebla punkt wyjścia miał czysto geome-
tryczny. Brał za zasadę linię pewnej długości,
a każdy wymiar mebla był
pewnym zwielokrotnieniem

Hector Guimard,
fotel ▼



Hector Guimard,
toaletka ▲

tej linii. To zapewne dawało
owe piękne i harmonijne
proporcje każdego pokoju
oglądanego w całości. Z jednym tylko nie
liczył się Wyspiański zupełnie, mianowicie...
z anatomią ciała ludzkiego i z ludzkimi
potrzebami. Sam nie miał
tych potrzeb zupełnie, będąc
czystym niejako duchem,
ożywionym niezłomną wolą;

Hector Guimard,
krzesło w Petit Palais,
Paryż ▼





Projekt umeblowania
Carlo Bugattiego ▲

może w ogóle nie zastanawiał się nad tą stroną, a jeżeli się zastanawiał, to raczej w duchu rozmyślnej surowości. Surowość była najwybitniejszą cechą tych mebli, dużych, ciężkich, z ogromną przewagą kłoców drzewa, o chudo wysłanym siedzeniu, zbudowanych z samych linii prostych, bez jednej faliści, bez jednego wygięcia.

Hector Guimard,
oświetlenie ▼



Meble w willi
Metzler, Frankfurt ▲

Kiedy mu zwracano uwagę, że tak ciężkie meble bez uchwytu będą bardzo trudne do przestawiania, odpowiedział, że mebla w ogóle nie powinno się przestawiać, że gdyby nie miał stać tam, gdzie go postawiono, to by znaczyło, że w ogóle nie jest potrzebny.

Mam wrażenie, że Wyspiański komponował meble

Ingar O. Hjørt,
oświetlenie dla
norweskiego banku,
1906 rok ▼





Salon muzyczny
w Domu dla miłośnika
sztuki w Glasgow ▲

do prywatnego mieszkania po trosze tak, jak je komponował na scenę, nie myśląc o tym, że »aktorzy« będą w nich mieszkać cały dzień i całe życie”.

Krzesło w stylu
secesyjnym z wystawy
Dokumentacja sztuki
niemieckiej ▼



Meble z salonu
projektu Carlo
Bugattiego,
Mediolan 1885 rok ▲

niem i znakomitością formy. W odróżnieniu od architektów mniej interesowało go eksperymentowanie ze strukturą. Skupiał się na imitacji natury, w jego projektach dominowały roślinne inspiracje i ornamentyka. Gaillard dla projektowania mebli porzucił karierę prawniczą. Początkowo związany był przede wszystkim z pracownią Binga, jednak około 1903 roku założył własną firmę.

Otto Wagner,
krzesło, 1904 rok ▼





Pochylona postawa kobiety była wymuszona przez gorset, 1905 rok ▲

To, co udawało się osiągnąć najwybitniejszym twórcom, wbrew pragnieniom większości z nich, pozostawało sztuką dla elit. Moda na secesję, która wybuchła po 1900 roku, przyniosła masową produkcję secesyjnych motywów, niekiedy wręcz do granic zbanalizowaną. Secesja stawała się raczej modnym dodatkiem do wielu pomieszczeń niż siłą organizującą ich charakter, formującą nowy estetyczny porządek.

Strój w okresie secesji nie był jedynie elementem harmonizującym wnętrze. Bardzo często stawał się samodzielnym dziełem sztuki, a dotyczyło to zwłaszcza ubiorów kobiecych. Moda męska nie uległa w tym czasie radykalnym

Gorset z różowej bawełny, 1890–1895 ▶

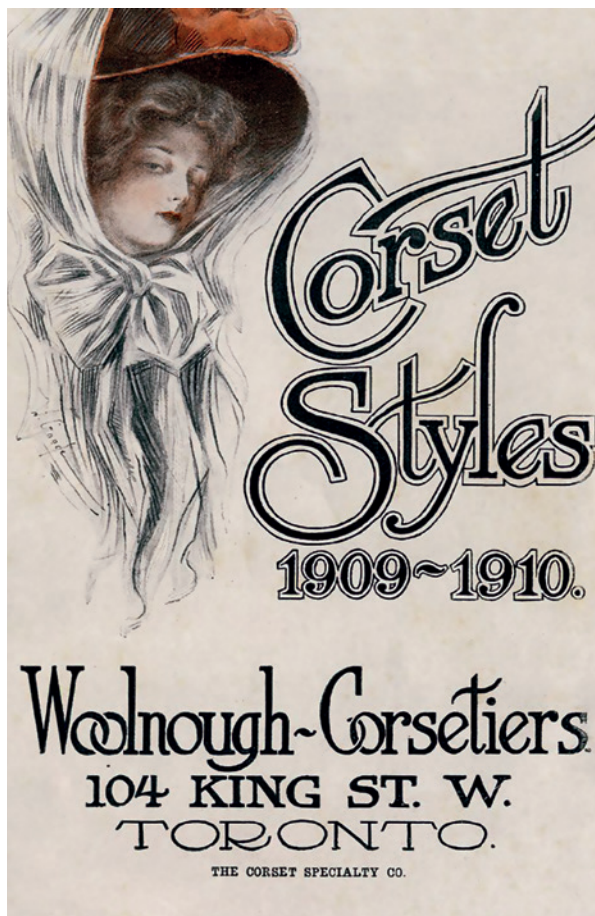


Ilustracja z pisma „Les Dessous Éléphants”, marzec 1910 rok ▲

przekształceniom. Można mówić raczej o jej stopniowym uproszczeniu. Wyjątkiem były stroje niektórych przedstawicieli artystycznej bohemy. Do łask powrócił płaszcz, który karierę zrobił w okresie romantyzmu. Jedno z najwspanialszych jego przedstawień odnaleźć można na obrazie Edwarda Okunia *Wojna i my*. Pojawiały się również finezyjne nakrycia głowy oraz fryzury. Stroje te gorszyły filistrów i pozostały rodzajem awangardy, która nie znalazła szerszego zastosowania.

Bardziej radykalnie zmieniły się kobiece upodobania. Szczególnie uwidoczniło się to w modzie miejskiej, zwłaszcza w eleganckich





Reklama firmy
produkcjącej
gorsety ▲

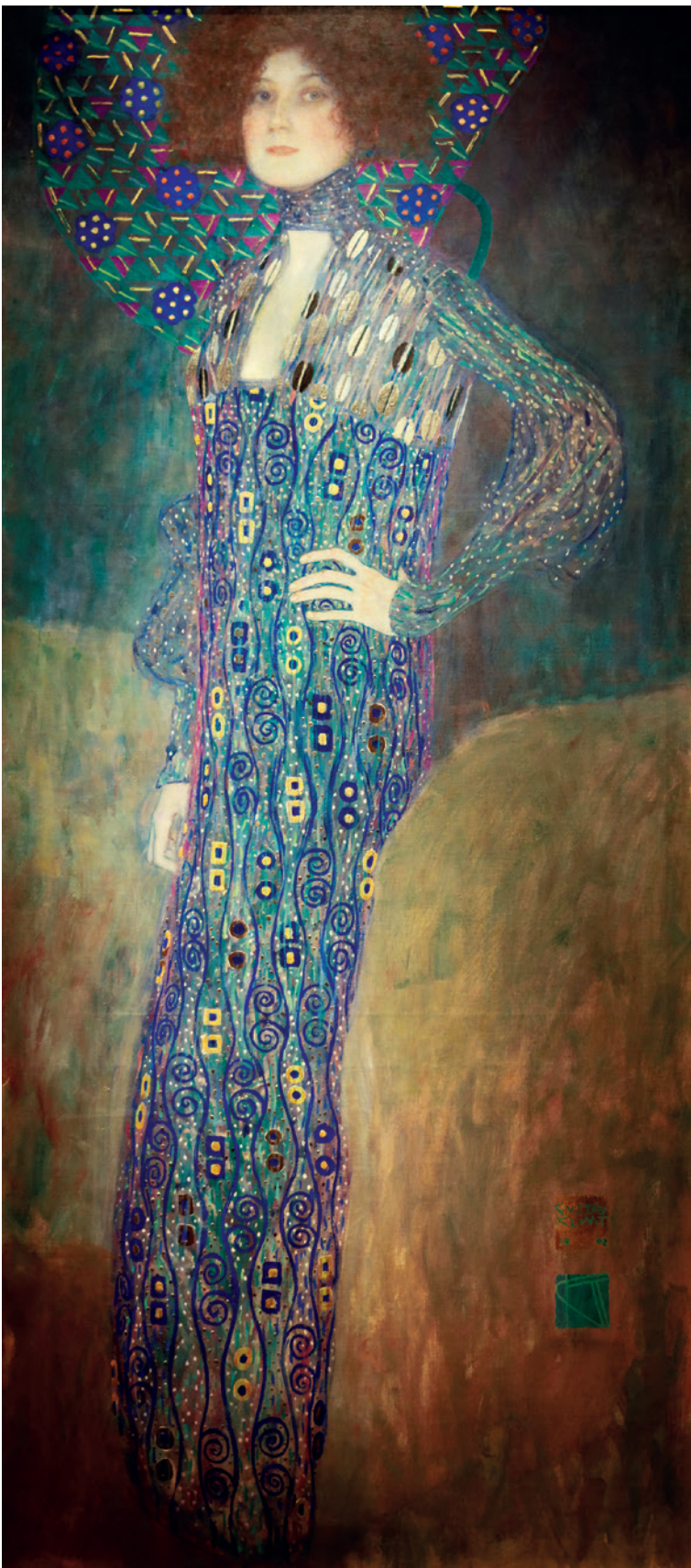
strojach. Ubrania codzienne aż tak wyraźnie nie ewoluują. Na zmiany wpływ ma zresztą nie tylko sztuka, ale także dojrzewające ruchy emancypacyjne. To pod ich wpływem zaczęła się dokonywać prawdziwa rewolucja. Szła ona jednak w parze z secesyjnym hasłem wolności we wszystkich aspektach życia. W 1903 roku projektant Paul Poiret przy wsparciu co bardziej postępowych higienistów rozpoczął proces uwalniania kobiet od „średniowiecznego narzędzia tortur”, jak nazywano gorsety. Zmiany te, związane nie tylko ze sferą estetyczną, ale też i obyczajową, szły dość topornie. Forsowane były też rozwiązania połowiczne – bardziej elastyczne, a przez to mające być zdrowsze – antygorsety. Projektant wprowadził też modę na wąskie suknie.



Portret modelki
Gimbels, 1914 rok ▲

Również w warsztatach wiedeńskich eksperymentowano ze strojami. Ciekawie prezentowała się Emilie Flöge, chyba najważniejsza kobieta w życiu Gustava Klimta. Charakter ich związku nie jest do końca jasny. Artysta, który był ojcem prawdopodobnie kilkunastu dzieci i wciąż wikał się w romanse, po różnych życiowych zakrętach powracał do Emilie. Łączyły ich jednak nie tylko relacje osobiste, ale też artystyczne, a po części biznesowe. Flöge, zaczynając jako szwaczka, aby później przeistoczyć się w projektantkę, sprzedawała wspaniałe, wzorzyste i przebogate suknie przeznaczone dla zamożnej klienteli. Jednym z jej projektantów był Klimt. To właśnie suknie z pracowni Flöge uwieczniał na niektórych ze swoich

Gustav Klimt, *Portret Emilie Louise Flöge*, 1902 rok ►



Kostium kąpielowy
projektu Emilie Flöge ▲

obrazów. Napędzało to klientelę i modę na projekty Emilie. Nigdy ich popularność nie stała się masowa, mimo to projektantka miała wierną grupę klientek. W otwartym przez nią w 1903 roku salonie mody Schwestern Flöge w Casa Piccola wnętrza zaprojektowali Josef Hoffmann i Koloman Moser w duchu wiedeńskich warsztatów, dzięki czemu sklep stał się komercyjnym sukcesem. Samą projektantkę w pięknej, wzorzystej sukni, uderzającej bajkową kolorystyką, ze spiralnymi i kwadratowymi ornamentami, wysadzaną złotymi kropkami, zobaczyć można na portrecie z 1902 roku namalowanym przez Klimta. Projekty te były jednak artystyczną awangardą. Na co dzień noszono stroje znacznie bardziej stonowane. Charakterystyczna była przede wszystkim ich długa, smukła linia.

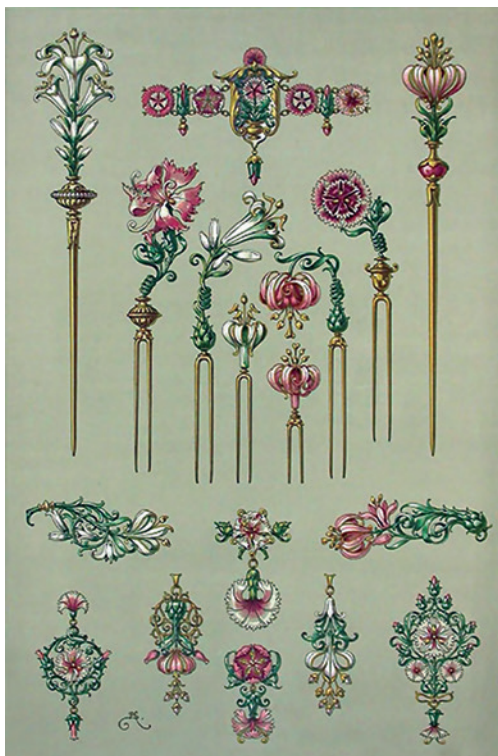


W tym czasie pojawiają się też kobiece kostiumy składające się z żakietu i spódnicy o różnym przeznaczeniu – od wizytowego po sportowe. Odzwierciedlały one ten obszar kobiecej mody, który ukierunkowany był nie na wyrafinowaną strojność, ale wygodę i poręczność. Szczególnie emancypantki preferowały stroje proste i wygodne, często rezygnowały z noszenia biżuterii.

Stroje te stanowiły opozycję wobec tendencji do wyszukanych, secesyjnych sukien, smukłych, delikatnych i ulotnych. Noszące je kobiety upodobały się do ozdobnego kwiatu, delikatnej ważki lub strojnego motyla. Charakterystyczny był dla nich kształt klepsydry z migotliwymi sukniami i długimi ramionami. Te ostatnie zresztą z czasem skrócono. Krój sukni zaczynał bardziej podkreślać kształt ciała, układając je w literę S.

Kobiety w jednym z nowojorskich banków, 1900 rok ▲

Letni kostium z 1900 roku ◀



Anton Seder, *Spinki i biżuteria*, 1890 rok ▲

Modne stało się nadawanie sylwetce secesyjnej płynności i naturalności. Niektóre z tych strojów odważnie eksponują kobiecą sylwetkę, kształt piersi.

Pod kątem dodatków ubiór stał się bardziej stonowany – od koronek, zapinek, złotych wstawek i ornamentalnych dodatków o formach inspirowanych najczęściej światem przyrody po bardziej surową elegancję opartą na ekspozowaniu kroju sukni. Dodatki pokryte były secesyjnym ornamentem. Wspaniałe wachlarze i eleganckie torebki stanowiły nierzadko odrębne dzieło sztuki. Całość ostatecznie spinała biżuteria.

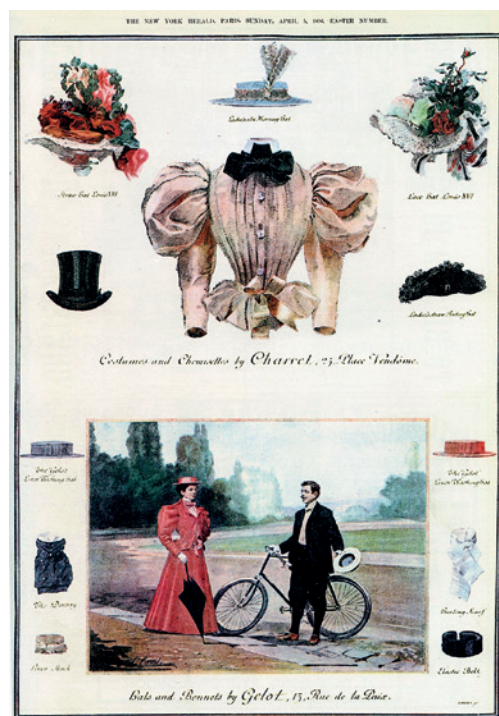
Reklama strojów zamieszczona w „Herald Tribune”, 5 kwietnia 1896 roku ►

tność pastelowych odcieni oraz czystość bieli – zdawały się one dobrze wydobywać



finezję kroju. Kolorystyczny kontrast stanowiła też popularna czerń.

Modelki Madame Carlier – ilustracja z „Millinery Trade Review”, 1897 rok ▲



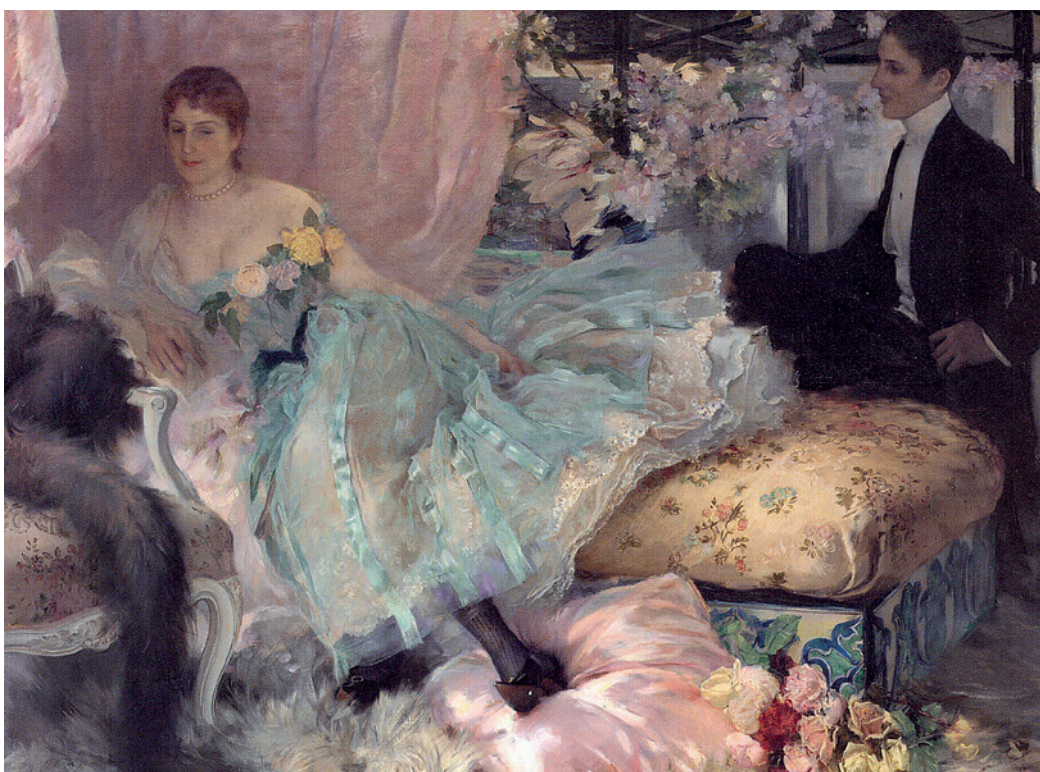


Józef Pankiewicz,
*Targ na kwiaty
przed kościołem
św. Magdaleny
w Paryżu, 1890 rok* ▲

Wyrafinowanie stroju, a przede wszystkim pewnego rodzaju dyktat mody paryskiej wzbudzał opór w wielu regionach Europy. Szczególnie widoczne było to między innymi w Polsce. Niejednokrotnie podkreślano

niebezpieczny wpływ internacjonalistycznej, żurnalowej mody na narodową świadomość. Postulowano zatem, aby łączyć ją z narodowymi dodatkami, przenoszonymi z tak zwanej góralszczyzny. Kolekcję taką zaproponował Dom Mody Bogusław Herse. Nie cie-

Henri Lucien
Doucet, *Przed balem,*
1889 rok ▼





Fotografia kobiet
robiących zakupy, Nowy
Jork, 1898 rok ▲

szyla się ona jednak większym zainteresowaniem. Ten zbytek zagranicznej mody krytykował w 1900 roku „Tygodnik Mód i Powieści”, nieco przewrotnie zasłaniając się nieadekwatnością do polskiego klimatu. Za Małgorzatą Moźdżyńską-Nawotko można przywołać słowa jego autora: „Prababki

nasze – ubolewano – za siebie i za nas podpisały zezeczenie się ubioru, który odpowiadał warunkom klimatu, był w harmonii z typem miejscowej urody kobiecej, i z całością krajobrazu. Przyjęły w zamian poddaństwo wyrokiem obcej mody, a my dzisiaj zmieniamy corocznie krój naszych sukien, i posłusznie schylamy głowy przed zdaniem osób (...) zupełnie nie znających klimatu, krajobrazu, potrzeb naszych, zresztą nie troszczących się zupełnie o te względy”. Postulowano powrót do bliżej niesprecyzowanego stroju narodowego. Mimo to zagraniczne wzorce zdominowały jednak modę polską. Jak napisał w liście do żony Józef Mehoffer: „Świat jest przecież piękny i czasem żał pomyśleć, że to wszystko tak strasznie doczesne. Żebyś tu była, to jeszcze niejedną ładną rzeczą pragnąłbym Ciebie przyozdobić. (...) Myślałem z uśmiechem, że ten i ów kolor byłby spojrzenie Twoje uwiązał

Ilustracja Czerwcowe
popołudnie Arthura
Burdetta Frosta ◀





Alfons Mucha, *Biscuits Champagne-Lefèvre-Utile*, 1896 rok ▲

i pewien podziw wywołał. To dziwne, że my oboje bujność lubimy i ta bujność w obecnej naszej epoce znajduje się”.

Na strojność ulicy szczególnie wpływ miał plakat, który we współczesnych miastach jest wręcz wszechobecny. W formie przynajmniej zbliżonej do obecnej – jako połączenie obrazu



Alfons Mucha, *Biscuits Lefèvre-Utile*, 1896 rok ▲

i tekstu – pojawił się niecałe 150 lat temu, w 1867 roku, kiedy Jules Chéret rozpoczął we Francji produkcję pierwszych plakatów. Jego historia jest właściwie jeszcze starsza i sięga końca XVIII wieku, a dokładnie roku 1798. Zaczęto wtedy stosować technikę litografii. Rysunek nakładano bezpośrednio na





William H. Bradley,
plakat *The Chap-Book*
Thanksgiving number,
1895 rok ▲

materiał drukujący, jakim zazwyczaj był odpowiednio przygotowany kamień. Jego właściwości drukujące

uzyskiwało się za pomocą procesu chemicznego opartego na zasadzie niełączenia się tłuszczu i wody. Nie zachodziła zatem potrzeba trawienia lub odkuwania samego kamienia. Jest to rodzaj druku płaskiego, protoplasta większości współczesnych technik drukarskich (wcześniej podejmowane próby z drewnem dawały znacznie mniejsze możliwości). Kamień pozwalał na większą precyzję, zwłaszcza w operowaniu kolorem, był też relatywnie tani i szybki, trzeba było mieć tylko dostęp do odpowiednio wyposażonego warsztatu.

Pierwsze powstające litografie były czarno-białe, jednak w 1837 roku wypracowano technikę druku kolorowego (chromolitografię), następnie udoskonaloną w 1867 roku. Chociaż plakaty jako połączenie tekstu i obrazu wraz z włączeniem koloru powstawały już wcześniej, nie prowadziło to jednak do integracji tych trzech

Henri Meunier, plakat
reklamowy *Rajah* ◀



LA LIBRE ESTHETIQUE
SALON ANNUEL: MUSEE
MODERNE: DE 10 A 5H SOU
VERTURE: 24 FEVRIER
PRIX D'ENTREE: 1FR LE DIMANCHE 50c

Gisbert Combaz,
plakat reklamujący
wystawę ▲

elementów. Dopiero Jules Chéret zaczął tworzyć w ten sposób. Jak pisał Hans W. Singer: „Chéret ma przewagę nad wszystkimi innymi artystami plakatu, nie tylko dzięki większej liczbie stworzonych dzieł, ale również

Sadie Wendell
Mitchell, plakat
Wee Sma' Hours,
1909 rok ▼





Henri de Toulouse-Lautrec, *Ambassadeurs: Aristide Bruant*, 1892 rok ▲

dzięki największej jednolitości artystycznej dzieł, jaką u niego znajdujemy. Od początku wyczuł, że plakat, który ma się narzucać nieproszony, to sztuka nie wytworna i nobliwa, a jarmarcznie wrzaskliwa”.

Plakat zyskał na popularności jeszcze przed nadejściem secesji, pod koniec lat 80. XIX wieku. W 1889 roku Ernest Maindron zorganizował pokaz plakatów podczas wystawy światowej w Paryżu. Zaczęli się nim interesować krytycy. Postrzegany jednak jako последний gatunek twórczości, wymykał się spod kurateli salonu i akademii. I chociaż aspirował do pozycji dzieła sztuki, dawał dużą możliwość kreacji.



Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge*, 1891 rok ▲

Z pełni możliwości nowej techniki zaczęli korzystać dopiero twórcy secesji z Henri de Toulouse-Lautrekiem, Ramonem Casasem i Alfonsem Muchą na czele. W tym czasie to plakat był dominującym medium kultury masowej. W 1891 roku powstały plakaty Toulouse'a-Lautreca promujące kabaret Moulin Rouge, które wpisują się w kategorię plakatu jako środka artystycznego. We Francji plakaty tworzyli Jules Chéret, bracia Alfred i Léon Choubrac, Eugène Grasset, Pierre Bonnard i inni. Organizowano pierwsze wystawy plakatu w londyńskim Royal Aquarium i w brooklińskim Pratt Institute w 1894 roku, a następnie w Barcelonie i w Niemczech



Międzynarodowa
Wystawa w Madrycie –
plakat, Eugène
Samuel Grasset,
1893 rok ▲

w 1896 roku, w Rosji w 1897 roku i w wielu innych.

W Polsce plakat artystyczny pojawił się dopiero pod koniec XIX wieku. Integralne połączenie obrazu i tekstu osiągnął Stanisław Wyspiański na plakacie do przedstawienia *Wnętrze*. Pierwsze próby tworzenia plakatów podejmowane były wcześniej, a ich wystawa odbyła się w Krakowie w 1897 roku. Zaczęły także powstawać pisma poświęcone tej formie sztuki oraz pierwsze kolekcje. Jak napisał Hans W. Singer: „Większość ludzi w ogóle jeszcze nie wie, że się mówi o artystycznych plakatach, że się je zbiera i że tę całą gałąź sztuki zrównano z innymi działami grafiki”.



Léon Choubrac,
Alcazar d'Hiver,
1882 rok ▲

Secesyjny plakat nie jest zjawiskiem jednolitym, ale jednocześnie wpisuje się w pewnym stopniu w odrębności poszczególnych obszarów. Tworzący go artyści byli jednocześnie najczęściej malarzami, projektantami mebli i wnętrz, jubilerami, a niekiedy nawet architektami i teoretykami. Nie można zatem patrzeć na ich plakaty w oderwaniu od innych działań. Wszystko to jednak nie oznacza braku elementów identyfikujących plakat secesyjny. Sięga on do repertuaru form, motywów i ornamentów secesji. Najczęściej przedstawia się kobiety – to one zachęcają do nabycia niemal wszystkich możliwych produktów i usług. Są to jednak



postacie na wskroś nierze-
czywiste, przeniesione ze
świata wyobraźni. Budują
wokół siebie rodzaj erotycz-
nego napięcia, ich erotyzm staje się ucieczką od
realności świata – zapowiedzią jak najbardziej
zmysłowej rozkoszy znajdującej się na wycią-
gnięcie ręki. Popularność plakatu przyczy-
niła się do wyznaczenia pewnych standardów
mody i urody, a szerzej także i sztuki secesyjnej.
W secesyjnym plakacie pojawiło się charaktery-
styczne przejście od ogółu do szczegółu. Począ-
tkowo niknie detal, a dostrzegamy ogólny zarys
przedstawienia, później zaś widzimy wkompo-
nowany w całość napis. Na
końcu dopiero zauważamy
jego poszczególne elementy.

Henri de Toulouse-
Lautrec, plakat
*Nouvelles
de l'estampe* ▲

William H. Bradley,
plakat *Victor Bicycles*,
1896 rok ◀

Henri de
Toulouse-Lautrec,
Jane Avril,
1893 rok ◀◀

Gdyby szukać
obszaru sztuki, gdzie
secesja mogła się
najpełniej wyrazić,
byłyby to różnego rodzaju drobne formy.
Na ich szczycie musi znaleźć się biżuteria –
brosze, zapinki, kolczyki, rzadziej naszyj-
niki. Artyści secesyjni podporządkowali
swoje prace formie, która powinna wska-
zywać nie tyle na stan portfela, co osobowość
użytkownika. Nie bogactwo, a indywidual-
ność była szczególnie ceniona, przynajmniej
przez część projektantów. Dzięki René Lali-
que'owi i jego warsztatowi, ale też twórcom
brytyjskiego Arts and Crafts zmienił się jej
charakter. Obok materiału, który w połą-
czeniu z rzemieślniczą biegłością dotychczas
przesądzał o wartościowaniu dzieł, zaczęto
też doceniać czystość formy. W okresie secesji
biżuteria uzyskała swoją artystyczną dosko-
nałość, a przez to i autonomię. Przyczynili
się do tego wybitni projek-
tanci, jak wspomniany René
Lalique, Georges Fouquet,

Biżuteria Fouquet,
witryna sklepu
w Paryżu ▼



Wnętrze Musée
Carnavalet, Paryż ▲

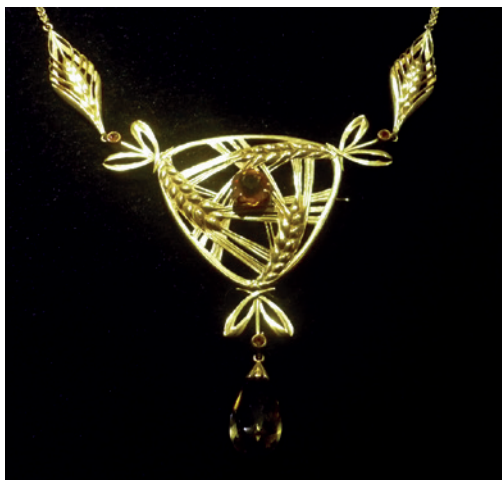
którego najsłynniejsze pro-
jekty dla Sarah Bernhardt
powstały we współpracy
z Alfonsem Muchą, Charlesem Ashbeem oraz
Lucienem Gaillardem. Nowe wyroby angielskie
popularyzowała założona w 1875 roku





Lucien Gaillard,
zawieszka,
1900 rok ▲

przez Arthura Kiberty'ego firma Liberty & Co. Później jej wyroby bywały krytykowane jako zbyt mechaniczne. Dla firmy projektował między innymi Archibald Knox. Jego twórczość sytuuje się na progu secesji. Chętnie sięgał po motywy celtyckie oraz złoto i srebro, które łączył z perłami oraz opalami. Pewna sztywność i teatralność tych projektów każe nam je widzieć jednak bardziej w ramach ruchu Arts and Crafts niż czystej secesji. Podobnie



Cesar Ojeda, spinka
do włosów w formie
ważki, 1904 rok ▲

rzecz ma się z wyrobami Charlesa Roberta Ashbee'a, który stylizował przedstawienia świata flory i fauny.

Jego ulubionym motywem były wizerunki pawie – rozmigotanych, kolorowych, wyrafinowanych. Nowe idee znalazły w tamtej biżuterii niepowtarzalny, już w pełni secesyjny wyraz. Niewątpliwie prym wiódł René Lalique. Z jego warsztatu wywodzili się również inni wybitni twórcy, a wśród nich Eugène Feuillâtre. Zasługą tego ostatniego jest wprowadzenie japońskiej mody na spinanie włosów grzebieniem. W podobnym stylu utrzymana była również twórczość Katalończyka Luisa Masriera. Nasylenie zmysłowością, a także erotyzm charakteryzują wiele z jego prac. Pojawia się na nich cały repertuar secesyjnej symboliki: ważki, pawie, wijące się linie, swobodne wizerunki dziewcząt, motywy abstrakcyjne.

Większość artystów wypowiada się przeciwko produkcji maszynowej, widząc w jej wytworach schematyczność wykonania i banalizację reprodukowanych

Lucien Gaillard,
naszyjnik Chloé,
1903 rok ▲



Bransoleta projektu
René Lalique'a ▲

wzorów. Mimo to znaczna część biżuterii secesyjnej produkowana była maszynowo. Jedną z najsłynniejszych fabryk prowadził Peter Carl Fabergé, inną założył Alfred Cartier. Coraz większą wagę zaczęto przywiązywać jednak do wykonania, udoskonalano również proces technologiczny. Chociaż wyroby te nie mogły osiągnąć finezji projektów rzemieślniczych, to w ich uproszczeniu i skrótowości dostrzeżono piękno. Od tego był już tylko krok

Projekt broszki, Eugène
Samuel Grasset,
ok. 1900 rok ▼

do zupełnie nowej epoki. Jednostkowo wyrabiana biżuteria istniała zresztą i w XIX wieku, teraz sam fakt takiej jej produkcji był eksponowany jako nowa jakość. Nie byłoby to jednak możliwe, gdyby nie nowy język i większe docenienie materiałów dotychczas nieodgrywających w jubilerstwie kluczowej roli. Nadal oczywiście sięgano po złoto i srebro. Pojawiały się jednak również cyna i miedź, a z bardziej

Zdobiona zapinka
projektu Petera Carla
Fabergé ▼



kosztownych materiałów platyna, którą szczególnie upodobał sobie Cartier. Ponadto chętnie wprowadzano emalię, opale, perły, kość słoniową, macicę perłową, a także onyks, malachit, agat, opal. Wśród innych często stosowanych materiałów znaleźć można szkło.

Arthur Gaskin miał nabyć sejf dopiero, gdy na specjalne życzenie klienta w projekt miał wkomponować brylanty. Ten angielski reformator w pierwszej kolejności był zdolnym grafikiem. Projekty wykonywał wspólnie z bratem Georgiem. Chętnie łączył srebro z opalami, turmalinami i perłami, szczególnie ceniąc udane zestawienia kolorystyczne. Jeżeli byśmy uwierzyli powyższej anegdocie, musiałby docenić i brylanty, skoro pojawiają się przynajmniej w kilku jego wyrobach.

Element biżuterii
z Tiffany & Co. ▼



Wykwintność kolorystyki obok kunsztu formy i elementu zaskoczenia, jakim było łączenie nietypowych materiałów czy fantazyjność przedstawionych motywów, były cenione najwyżej. Popularnością cieszyły się zatem materiały pozwalające na swobodne plastyczne kształtowanie formy.

W pozostałych krajach Europy nie tylko wzorowano się na wyrobach angielskich i francuskich mistrzów, ale również tworzone własne odmiany. Jedne z ciekawszych projektów powstały w Wiedniu. Początkowo dominowały wpływy francuskie. We wcześniejszych projektach Josepha Marii Olbricha czy Kolomana Mosera udaje się odnaleźć motywy roślinne, z czasem jednak coraz wyraźniej poddane geometrycznemu ustrukturalizowaniu. Świetnymi zestawieniami

Tiffany & Co.,
wisiołek z perłą ▼





Naszyjnik Philippe'a
Wolfersa,
1900 rok ▲

barwnymi różnorodnych
kamieni charakteryzują się
dzieła Josefa Hoffmanna.

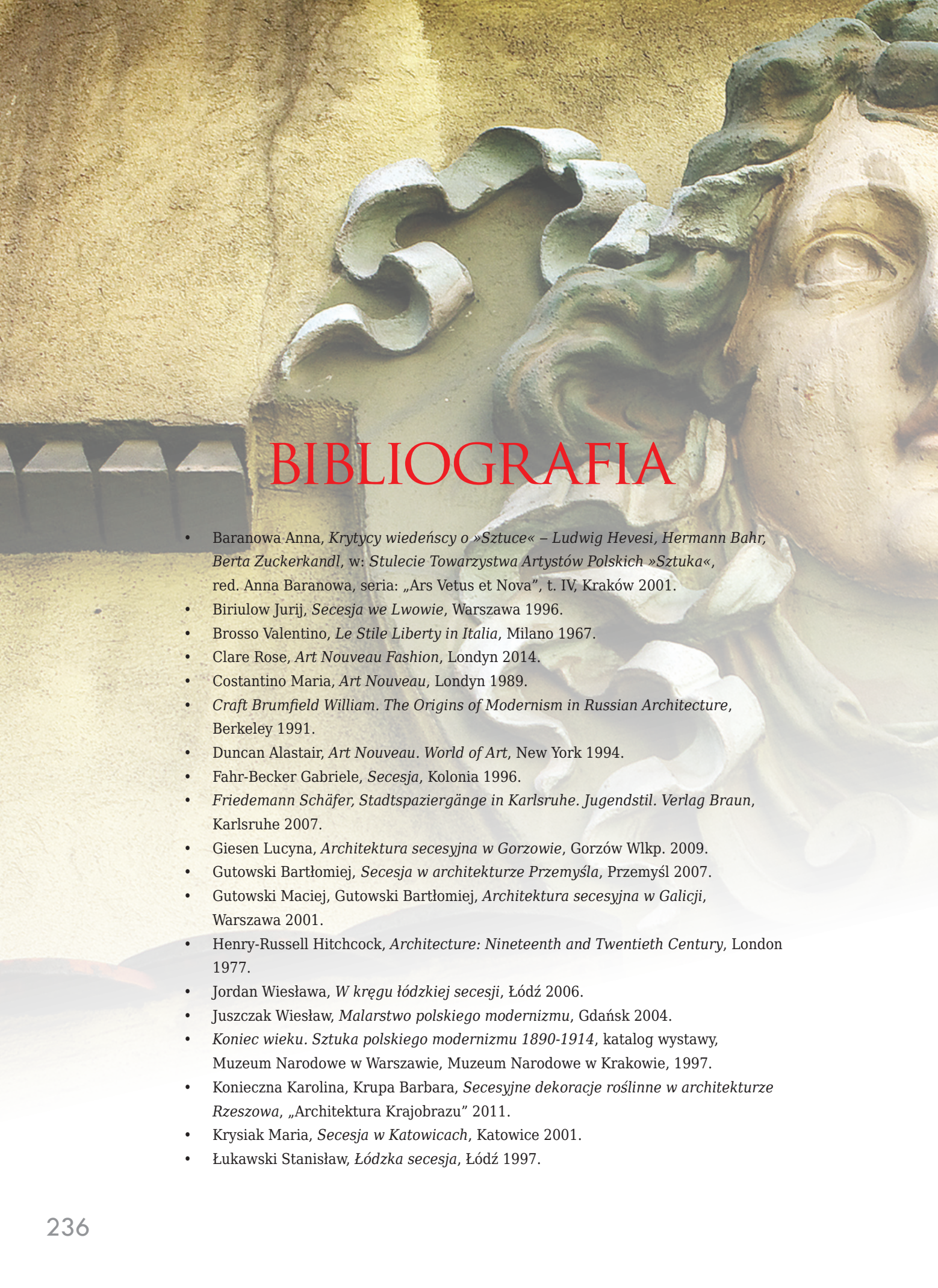
W okresie Warsztatów Wiedeńskich coraz częściej wykorzystywano czysto geometryczne formy – pojawiały się czarno-białe szachownice, zgeometryzowane motywy roślinne. Miejsce swobody wyobraźni zaczęła zajmować racjonalność struktury, jak w przypadku wytworów Georga Antona Scheida.

Secesja w krótkim czasie przeszła długą drogę od niezgody na dotychczasowe formy



Naszyjnik Oseł
projektu René
Lalique'a ▲

i nadmiar dekoracyjności do uspokojenia form i skierowania ich ku językowi abstrakcji. Chociaż nie jest ona w sztuce ostatecznym przełomem nowoczesności, to jednak niewątpliwie otwiera do niej drogę. Trudno zatem nie przyznać jej roli istotnej – jako tej, która potrafiła zbuntować się i przełamać stereotypy. Fakt, że przy tym stworzyła własne, to już inna kwestia. Nie jest od nich wolny żaden kierunek czy prąd w sztuce – zarówno dawnej, jak i najnowszej.



BIBLIOGRAFIA

- Baranowa Anna, *Krytycy wiedeńscy o »Sztuce« – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckermandl*, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich »Sztuka«*, red. Anna Baranowa, seria: „Ars Vetus et Nova”, t. IV, Kraków 2001.
- Biriulow Jurij, *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996.
- Brosso Valentino, *Le Stile Liberty in Italia*, Milano 1967.
- Clare Rose, *Art Nouveau Fashion*, Londyn 2014.
- Costantino Maria, *Art Nouveau*, Londyn 1989.
- Craft Brumfield William. *The Origins of Modernism in Russian Architecture*, Berkeley 1991.
- Duncan Alastair, *Art Nouveau. World of Art*, New York 1994.
- Fahr-Becker Gabriele, *Secesja*, Kolonia 1996.
- Friedemann Schäfer, *Stadtspaziergänge in Karlsruhe. Jugendstil*. Verlag Braun, Karlsruhe 2007.
- Giesen Lucyna, *Architektura secesyjna w Gorzowie*, Gorzów Wlkp. 2009.
- Gutowski Bartłomiej, *Secesja w architekturze Przemysła*, Przemysł 2007.
- Gutowski Maciej, Gutowski Bartłomiej, *Architektura secesyjna w Galicji*, Warszawa 2001.
- Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Century*, London 1977.
- Jordan Wiesława, *W kręgu łódzkiej secesji*, Łódź 2006.
- Juszczak Wiesław, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004.
- *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1997.
- Konieczna Karolina, Krupa Barbara, *Secesyjne dekoracje roślinne w architekturze Rzeszowa*, „Architektura Krajobrazu” 2011.
- Krysiak Maria, *Secesja w Katowicach*, Katowice 2001.
- Łukawski Stanisław, *Łódzka secesja*, Łódź 1997.



- Makowska Beata, *Motywy roślinne w dekoracjach krakowskich kamienic z przełomu XIX/XX wieku*, „Wiadomości Botaniczne”, nr 49, 2005.
- Mansbach S. A., *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans*, ca. 1890–1939, Cambridge 1997.
- *Oblicza secesji w Katowicach i na obszarze województwa śląskiego*, red. T. Dudek-Bujarek, Katowice 2006.
- Olszewski Andrzej K., *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Pękała Teresa, *Konkretyzacje i interpretacje*, Lublin 1995.
- Podgórna Małgorzata, *Secesyjne domy przy ulicy Roosevelta*, Poznań 2009.
- *Secesja i historyzm w Gorzowie Wielkopolskim*, red. E. Jaworski, Gorzów Wlkp. 2009.
- *Secesja i jej górnośląskie formy*, red. Katarzyna Jarmuł, Katowice 2009.
- Skuratowicz Jan, Adamczewska Magdalena, Walichnowski Piotr, *Secesja w Poznaniu*, Poznań 2008.
- Skuratowicz Jan, *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991.
- Skuratowicz Jan, Szurkowski Leszek, *Secesja w architekturze Poznania*, Poznań 2002.
- Staniszevska Wiesława, *Wątki erotyczne w Jugendstillu w: Sztuka a erotyka. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1995.
- Szkurlat Anna, *Secesja w architekturze Warszawy*, Warszawa 1999.
- *Sztuka około 1900. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Warszawa 1969.
- Szurkowski Leszek, Banaś Barbara, *Secesja w architekturze Wrocławia*, Wrocław 2009.
- Tschudi-Madsen Stephan, *Art Nouveau*, Warszawa 1987.
- Vitochova Marie, Kejř Jindřich, Vsetecka Jiri, *Prague & Art Nouveau*, Praha 1995.
- Wallis Mieczysław, *Secesja*, Warszawa 1984.
- Wood Ghislaine, *Art Nouveau and the Erotic*, London 2001.

AUTORZY ZDJĘĆ

© Barry Lewis/In Pictures/Corbis (87g)

© Mimmo Jodice/Corbis (148d)

Wikimedia.org: © Ad Meskens (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Rodin Museum Danaid.JPG \(31d\)](#); © Alberto Fernandez Fernandez (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Detail facade Engel Apotheke - Vienna.jpg \(8d\)](#); © Alberto Fernandez Fernandez (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Jugendstil painted decor - Friedhofskirche zum Heiligen Karl Borromäus - Max Hegele - Vienna.JPG \(9p\)](#); © Alberto Fernandez Fernandez (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Sanatoriumpürkersdorf1-2.JPG \(124g\)](#); © Alexandre Prévot (CC BY-SA 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Art Nouveau Dining Masson.jpg \(214gl\)](#); © Alexandre Prévot (CC BY-SA 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Dawnandduskbed2.jpg \(113\)](#); © Alexandre Prévot (CC BY-SA 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Massons study.jpg \(111d\)](#); © Amadálvarez (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:BCN-ParcGuell-4898.jpg \(209\)](#); © Amadálvarez (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:AntoniaBures 6205.jpg \(188l\)](#); © Anagoria (CC BY 3.0) | [wikimedia.org/.../File:1900 Sommerkostüm anagoria.JPG \(222l\)](#); © Andrei Kanash (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Hotel van Eetvelde, Victor Horta.jpg \(88d\)](#); © Andrzej Otrębski (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Poznan Wielka kamienica wykusz.jpg \(172d\)](#); © Antoine Pitrou (Licencja Wolnej Sztuki 1.3) | [wikimedia.org/.../File:Palermo-AP-p1070702.jpg \(149g\)](#); © Antonio (CC BY-SA 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Tiara de Lalique - Calouste Gulbenkian.jpg \(105g\)](#); © Arco Ardon (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Brussels - Hotel Hôtel Tassel.jpg \(91g\)](#); © Balcli's (CC BY 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Luis Masriera - Fermall penjant amb nimfa.jpg \(178d\)](#); © Balcli's (CC BY 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Masriera y Carreras - Collar en forma de nimfa.jpg \(234g\)](#); © Bartosz Cuber (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Kamienica Pod Zabami - portal.jpg \(171g\)](#); © Bartosz Cuber (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Kamienica Pod Zabami 01.jpg \(171d\)](#); © Beatrice Murch (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Buenos Aires - Avenida de Mayo - Palacio Barolo - Escaleras.jpg \(27gl\)](#); © Bengt Oberger (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Alf Wallander Lyktskulptur Hallwylska muse-et.JPG \(152d\)](#); © böhringer friedrich (CC BY-SA 2.5) | [wikimedia.org/.../File:HofpavillionHietzing 01.jpg \(17d\)](#); © böhringer friedrich (CC BY-SA 3.0 AT) | [wikimedia.org/.../File:Wiener Straße, Wiener Secession 6.JPG \(122g\)](#); © Busoni (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Palais Stoclet, 1903-1904 - détail.JPG \(92d\)](#); © C. Cossa (CC BY-SA 3.0 AT) | [wikimedia.org/.../File:Wagner cossa.jpg \(120g\)](#); © Canaan (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Lillet17.jpg \(208g\)](#); © Canaan (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Lillet21.jpg \(208d\)](#); © Cancrc (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Art Palace in Kraków, 2010.JPG \(170d\)](#); © Cancrc (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Drukarnia Związkowa 02.JPG \(188p\)](#); © Cancrc (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Festina lente Talowski.jpg \(168dp\)](#); © Carinamc (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Municipal house-stained glass decorating.jpg \(153g\)](#); © Cath Sea (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Дача К.П. Головкина.jpg \(25g\)](#); © Chris 73 (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Henry van de Velde - Chair - 1895.jpg \(95d\)](#); © Claire H. (CC BY-SA 2.0) | [wikimedia.org/.../File:André Thesmar - Lampe de mosquée.jpg \(191dp\)](#); © Claire H. (CC BY-SA 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Émile Gallé - Coupe „Par une telle nuit”.jpg \(112d\)](#); © Dacoselt (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Prudental cornice detail.jpg \(173l\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:“The May Queen” de Margaret Macdonald \(Glasgow\) \(3803689322\).jpg \(201g\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Banquette aux ombelles \(musée de l'Ecole de Nancy\) \(7979231788\).jpg \(216gl\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Charles Rennie Mackintosh \(Kelvingrove, Glasgow\) \(3838792219\).jpg \(84\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Entrée de lhôtel Guimard \(Paris\) \(4818036621\).jpg \(11gl\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Entrée dun immeuble art nouveau \(Paris\) \(4807519051\).jpg \(18g\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Hackescher Höfe \(Berlin\) \(2738547746\).jpg \(131g\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Hector Guimard \(Musée des Beaux-Arts de Lyon\) \(5469500132\).jpg \(215g\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Hector Guimard \(Musée des Beaux-Arts de Lyon\) \(5469543414\).jpg \(216gp\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Hector Guimard \(Musée des Beaux-Arts de Lyon\) \(5469592828\).jpg \(217dl\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Hector Guimard \(Musée des Beaux-Arts de Lyon\) \(5469611512\).jpg \(12g\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Immeuble art nouveau de Jules Lavirotte à Paris \(5510654806\).jpg \(18d\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:La maison de J.M. Olbrich \(Mithildenhöhe, Darmstadt\) \(7945572864\).jpg \(133l\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:La salle à manger \(House for an art lover, Glasgow\) \(3808469348\).jpg \(200l\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:La salle à manger \(House for an art lover, Glasgow\) \(3811523958\).jpg \(202d\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:La salon ovale \(House for an art lover, Glasgow\) \(3811532932\).jpg \(200p\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Lart nouveau scandinave au Kunstindustrimuseet \(Oslo\) \(4850246862\).jpg \(150\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Le luminaire du salon ovale \(House for an art lover, Glasgow\) \(3811532836\).jpg \(203l\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Le musée de la colonie artistes \(Darmstadt\) \(7919616072\).jpg \(132\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Le piano du salon de musique \(House for an art lover, Glasgow\) \(3810712411\).jpg \(218dl\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Le salon de musique \(House for an art lover, Glasgow\) \(3811527192\).jpg \(203p\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Les décors symbolistes de la „Glasgow School of Art” \(3803688086\).jpg \(83g\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Lescalier principal du Castel Béranger \(Hector Guimard\) \(5478779855\).jpg \(14gl\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Luminaire jugendstil \(Oslo\) \(4849344013\).jpg \(217dp\)](#); © dalbera (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Porte dentrée art nouveau \(Jules Lavirotte\) \(5507693170\).jpg \(19d\)](#); © Davidmadelena (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:R Lalique glass 9.JPG \(103g\)](#); © Dedd71 (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Villino florio.jpg \(149d\)](#); © Dontworry (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Mathildenhoehe-behrens-haus-048.jpg \(133p\)](#); © Dotterrenate (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Dotter Wien Secession 4.JPG \(122d\)](#); © Ed Bierman (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Carlobugattichicago.jpg \(217gl\)](#); © Edwardx (CC BY-SA 4.0) | [wikimedia.org/.../File:Fox and Anchor 02.JPG \(82l\)](#); © Edwardx (CC BY-SA 4.0) | [wikimedia.org/.../File:Fox and Anchor 14.JPG \(82p\)](#); © ElenaCavanna (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Palau de la musica catalana - Barcellona.JPG \(138d\)](#); © Elisa-rolle (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Malaya Nikitskaya, 2010 17.jpg \(135g\)](#); © Estiria (CC BY-SA 3.0 AT) | [wikimedia.org/.../File:OttoWagnerKirche 005.JPG \(121d\)](#); © Ethan Doyle White (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Philip Webb's Red House in Upton.jpg \(95g\)](#); © FLLL (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Rue Abbeville 16-1.JPG \(19g\)](#); © François BERNARDIN (CC BY 3.0) | [wikimedia.org/.../File:F54 Paon-vitrail-Joseph-Janin Villa-Bergeret-Nancy.jpg \(110d\)](#); © François BERNARDIN (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:F54-Nancy-Maison-Schott-vitraux.jpg \(110g\)](#); © FrançoisLagunas (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Casa Batlló Fireplace.jpg \(212gp\)](#); © Frank Vincentz (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Hagen - Hohenhof ex 19 ies.jpg \(98g\)](#); © Frank Vincentz (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Hagen - Hohenhof in 16 ies.jpg \(99d\)](#); © Freer Gallery of Art and Arthur M Sackler Gallery (CC BY-SA 2.0) | [wikimedia.org/.../File:The Peacock Room.jpg \(178g\)](#); © gnuckx (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Palermo Sicily Italy - Creative Commons by gnuckx \(3492489856\).jpg \(148g\)](#); © Gryffindor (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Bakhaen 003.JPG \(125g\)](#); © Guerinf (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Lampe Peacock.JPG \(191gl\)](#); © Hannes Grobe (CC BY-SA 2.5) | [wikimedia.org/.../File:Tiffany dragonfly hg.jpg \(191dl\)](#); © Hermann Obrist (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Grotto with blazing river II.jpg \(128\)](#); © J. Miers (CC BY-SA 1.0) | [wikimedia.org/.../File:Horta Museum.JPG \(30g\)](#); © Jean-Pierre Dalbéra (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Chandelier électrique \(V&A Museum\).jpg \(77\)](#); © Jean-Pol GRANDMONT (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:St-Gilles \(Horta\) JPG03.jpg \(30d\)](#); © Jean-Pol GRANDMONT (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Laeken Se1g.JPG.jpg \(205p\)](#); © Jorge Royan (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Hotel Central, Main entrance, Prague - 8906.jpg \(51g\)](#); © Jorge Royan (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Vienna - Otto Wagner's St Leopold Church - 6865.jpg \(48g\)](#); © Jose F. Vargas (CC BY-SA 3.0 ES) | [wikimedia.org/.../File:Casa Batlló 6224.jpg \(8g\)](#); © José Luiz Bernardes Ribeiro (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Libellule - René Lalique.JPG \(103d\)](#); © José Luiz Bernardes Ribeiro (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Light well - Casa Batlló - Barcelona 2014 \(7\).jpg \(13dp\)](#); © José Luiz Bernardes Ribeiro (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Snakes Broche - René Lalique.JPG \(105d\)](#); © José Luiz Bernardes Ribeiro (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Vase - René Lalique.JPG \(104gp\)](#); © José Luiz Bernardes Ribeiro (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Wardrobe - Casa Milà - Barcelona 2014.jpg \(215dp\)](#); © Josep Renalias (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Palau de la Música - des de l'escenari.JPG \(138g\)](#); © JuanGris (Lucia Estévez) (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Teatro Faenza - Detalle arquitectónico..JPG \(28p\)](#); © Kaled Naya (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Vista interior del Palacio desde el 4to piso.jpg \(27gp\)](#); © Kyle Taylor (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Barcelona - 047 \(3466048429\).jpg \(212gl\)](#); © Léna (CC BY 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Lampe aux Ombelles 2.jpg \(49d\)](#); © Léna (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Vitrail aquarium école nancy.jpg \(14d\)](#); © Léna (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Vitrail porte aquarium de l'école de Nancy.jpg \(14gp\)](#); © Leonid Dzhepko / J.I.I. Дженко (CC BY-SA 2.5) | [wikimedia.org/.../File:6MalayaNikitskayaMoscow.jpg \(135d\)](#); © Lestat (Jan Mehlich) (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Łódź - Pałac Izraela Poznańskiego.jpg \(47g\)](#); © Lottelena (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Villa Bloemenwerf \(front\).JPG \(94\)](#); © Love Art Nouveau (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Old Swan House, London \(8474940531\).jpg \(192g\)](#); © Ludvig14 (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Krakow OldTheatre 5534.JPG \(170g\)](#); © Magic solo4 (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Métro Porte Dauphine 01.jpg \(31gp\)](#); © Manfred Werner (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Klimt-Villa 2013 Badekleid Flöge 01.jpg \(221p\)](#); © Mark Ahsmann (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:20130613 Budapest 18.jpg \(159d\)](#); © Martinduquea (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Teatro Faenza 1.jpg \(28l\)](#); © McGinnly (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Casa batlló rear patio door.JPG \(13dl\)](#); © Michel Detry (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Piermont Bvd Clovis Oriel.JPG \(17g\)](#); © Michiel Hendryckx (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Ec-](#)

ce homo 675.jpg (96); © Moonik (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Céramic Hôtel.jpg](#) (199g); © Moreorless (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Sharonov house1.jpg](#) (134); © Muesse (CC BY 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Otto-Wagner-Villa I 0059.JPG](#) (205i); © Mykhaylo Kozelko (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:KostelLviv.jpg](#) (168i); © NVO (CC BY-SA 2.5) | [wikimedia.org/.../File:Tsum Building by Roman Klein.jpg](#) (47rd); © O. Taris (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:MuchaFouquet3.jpg](#) (155g); © Onderwijsgek (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Henry Van de Velde Eisen-Tropen.JPG](#) (98d); © Øyvind Holmstad (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Prague Praha 2014 Holmstad central station sentral stasjonene Hlavní nadrazi jugend art nouveau architecture.jpg](#) (153d); © paul (dex) bica (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Flickr - paul bica - ha-vana.jpg](#) (26d); © Payton Chung (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Wainwright north corner.jpg](#) (173p); © Poulpy (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Musée Carnavalet, Paris - Bijouterie Fouquet by Mucha, Peacock.jpg](#) (231g); © Prazak (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Hradec Králové - průčelí Muzea Východních Čech.jpg](#) (157dp); © Pudelek (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../Plik:Viribus Unitis - stained glass in Kutna Hora.jpg](#) (37l); © Ralf Roletschek (GNU Free Documentation License, version 1.2) | [wikimedia.org/.../File:2011-01-15-hackesche-hoefe-by-RalfR-01.jpg](#) (131d); © Rebexho (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Bijouterie Fouquet 01.JPG](#) (231d); © Remi Mathis (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Nouvelles de l'estampe - publicité d'après affiche Toulouse-Lautrec.jpg](#) (230gp); © Remi Mathis (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Tiffany glass.jpg](#) (174i); © Roberto Fiadone (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Buenos Aires Club español Balcón.jpg](#) (27d); © Roland zh (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:General-Guisan-Quai \(Monumentalbrunnen\) 2010-09-03 14-28-02.JPG](#) (9l); © Roman Klementschtz (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Sanatoriumpurkersdorf3.JPG](#) (124d); © sailko (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Gallé, contenitore con coperchio, 1910 ca.JPG](#) (183gp); © sailko (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Henry van der velde, brettstuhl, 1909 ca.JPG](#) (99g); © Sailko (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Louis c. tiffany, paesaggio con giardino e una fontana, 1915 ca., 03.JPG](#) (22g); © Sailko (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Louis c. tiffany, paesaggio d'autunno, 1923-24.JPG](#) (22d); © Sailko (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Nancy, credenza, 1903-1904.JPG](#) (214dp); © Sailko (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Ngv design, josef hoffmann, adjustable-back chair \(stitzmaschine\) 1905 circa 02.JPG](#) (125d); © Sandstein (CC BY 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Josef Hoffmann - Kubus Fauteuil \(1910\).jpg](#) (204d); © Selbmay (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Paris 9 - Printemps cupola \(2\).jpg](#) (4p2od góry, 179g); © shakko (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Chalcedony cape-clasp \(Faberge\).jpg](#) (233dp); © Sheila Thomson (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Lalique „Thistle“ pendant \(3577853447\).jpg](#) (235p); © Sigoise (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Hector Guimard Salle à manger de l'hôtel Guimard Petit Palais 02.jpg](#) (216dl); © Simsalabimbam (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:MAK-Frankfurt-Jugendstil-2013-Ffm-587.jpg](#) (217gp); © Siren-Com (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Immeuble rue de l'église détail 1.jpg](#) (11gp); © Slowking4 (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Peacock room 4292092.JPG](#) (211g); © Smithsonian's Freer and Sackler Galleries (CC BY-SA 2.0) | [wikimedia.org/.../File:The Peacock Room \(2\).jpg](#) (210g); © Steve Cadman (CC BY-SA 2.0) | [wikimedia.org/.../File:No 29 Avenue Rapp entryway.jpg](#) (108); © Thesupermat (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Petit Palais - Salle à manger Maison Guimard - 001.jpg](#) (216dp); © Thesupermat (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Petit Palais - Salle à manger Maison Guimard - 002.jpg](#) (109d); © Thesurived99 (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Postbrücke 02.JPG](#) (44g); © Thomas Ledl (CC BY-SA 3.0 AT) | [wikimedia.org/.../File:Kirche am Steinhof Otto Wagner Altar.JPG](#) (48d); © Thomas Ledl (CC BY-SA 3.0 AT) | [wikimedia.org/.../File:Looshaus innenansicht 4.jpg](#) (47dp); © Thomas Ledl (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Kolo Moser Steinhof ieibliche Tugenden Westen.jpg](#) (36); © Thomas Wolf (CC BY-SA 3.0 DE) | [wikimedia.org/.../File:Otto-Wagner-Pavillon Wien.jpg](#) (189g); © Tony Hisgett (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Casa Batllo Front Window \(5839967324\).jpg](#) (11d); © Tony Hisgett (CC BY 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Red House home of William Morris \(6\).jpg](#) (31gl); © Valeria Dios (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Luz segun gaudi.JPG](#) (212d); © wickedart (CC BY-SA 2.5 HU) | [wikimedia.org/.../File:Ház \(621. számú műemlék\) 3.jpg](#) (160); © Wolfgang T Heider (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Otto Wagner Kirche - Am Steinhof IMG 3758 Lr.jpg](#) (120d); © Xavier Quetzalcoatl Contreras Castillo (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Bellas Artes 01.jpg](#) (26g); © Ydigresse (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Detail, William Morris window, Cattistock Church.jpg](#) (72p); © Yelkrokoyade (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Bracelet Lalique 2 Musée Gulbenkian.jpg](#) (104d); © Yelkrokoyade (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Bracelet Lalique Musée Gulbenkian.JPG](#) (233g); © Yelkrokoyade (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Calice Lalique Musée Gulbenkian.jpg](#) (104gl); © Yelkrokoyade (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Gresham Palace Budapest.jpg](#) (24d); © Yelkrokoyade (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Iridescent vase with vines and snails - Daum factory.jpg](#) (111g); © Yelkrokoyade (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Portrait Emilie Flöge Gustav Klimt 1902.jpg](#) (221i); © Yelkrokoyade (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:The Spring - Franz von Stuck.jpg](#) (194g); © Yelkrokoyade (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Vase with branches of orchids Emile Gallé.jpg](#) (112gl); © Yelkrokoyade (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Vase with clematis flowers Emile Gallé.jpg](#) (112gp); © Ysbail (CC BY-SA 3.0 PL) | [wikimedia.org/.../File:A282. Poznań, kamienica przy ul. Wielkiej 21 \(2\). Ysbail.jpg](#) (172g); © ZH2010 (GNU Free Documentation License, version 1.2) | [wikimedia.org/.../File:MAKK Jugendstil-Stuhl.jpg](#) (218dl); © ZH2010 (GNU Free Documentation License, version 1.2) | [wikimedia.org/.../File:MAKK Otto Wagner M 6516.jpg](#) (218dp); © Zygmunt Put (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Krakow Medical Society house, Apollo-stained glass window design by Stanisław Wyspiański, 4 Radziwiłłowska street, Krakow, Poland.jpg](#) (162); © Zygmunt Put (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Palace of Art, 4.Szczepanski square,secession building, Krakow Old Town.jpg](#) (169); © Zygmunt Put (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Wolny's Tenement \(1909, designed by arch. Wiktor Miarczyński\), 2 Szczepanski square, Old Town, Krakow, Poland.jpg](#) (206d); © Zygmunt Put Zetpe0202 (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Agricultural Society building, 1909 by arch. Sławomir Odrzywolski, 8 Szczepanski square, Old Town, Krakow, Poland.jpg](#) (206g); © Дом Зингера 4. (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Дом Зингера 4.jpg](#) (24g); © Пересемшникъ (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:3arop52 \(10\).JPG](#) (25d); © Jean-Christophe BENOIST (CC BY 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Barcelone - Casa Milà - Entrée principale.jpg](#) (13g); © José Luiz Bernardes Ribeiro (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Exterior of Casa Batlló - Barcelona 2014.jpg](#) (6-7); © Danrok (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:René Lalique glass, St Matthew's Church.JPG](#) (102); © Bjarne Thune (CC BY-SA 2.5) | [wikimedia.org/.../File:Lysøen.10.jpg](#) (215dl); © KrisKros CC-BY-SA-3.0-pl | [wikimedia.org/.../File:PL-DS, Wrocław, ul. Świętokrzyska 57, Prusa 5; Kamienica; 284; 01 \(2-3\); © Amadalvarez \(CC BY-SA 3.0\) | \[wikimedia.org/.../File:StPau-Administracio-SalaActes-mosaic-0545 copia.jpg\]\(#\) \(10d\); © Bartosz Cuber \(CC BY-SA 3.0\) | \[wikimedia.org/.../File:Kamienica Pod Zabami - maskaron.jpg\]\(#\) \(236-237\). Domena publiczna: 41d, 4l\(2 od dołu\), 4lg, 4p\(2 od dołu\), 4pd, 4pg, 5l\(2 od dołu\), 5l\(2 od lewej\), 5pd, 5pg, 5p\(2 od dołu\), 5p\(2 od góry\), 10g, 12dl, 12dp, 15d, 15g, 16d, 16g, 20d, 21d, 21g, 23l, 23p, 29, 32d, 32gl, 32gp, 33, 34-35, 37p, 38l, 38p, 39d, 39g, 40d, 40g, 41d, 41g, 42l, 42p, 43g, 43d, 44dl, 44dp, 45g, 45d, 46d, 46g, 49gl, 49gp, 50d, 50g, 51d, 52, 53d, 53g, 54dl, 54dp, 54gl, 54gp, 55d, 55g, 56d, 56g, 57d, 57gl, 57gp, 58l, 58p, 59, 60d, 60g, 61d, 61gl, 61gp, 62d, 62g, 63dl, 63dp, 63g, 64-65, 66d, 66g, 67l, 67p, 68-69, 70d, 70g, 71d, 71g, 72l, 73d, 73g, 74-75, 80dl, 80dp, 80g, 81d, 81gl, 81gp, 85g, 86, 88g, 89, 90, 91d, 93, 100g, 100d, 101d, 101g, 106d, 106g, 107, 109g, 114, 115d, 115g, 116l, 117, 118, 119, 121g, 123l, 123p, 126, 127p, 127dl, 129, 130l, 130p, 136, 137, 144d, 144g, 145dl, 145dp, 145g, 146l \(MSacerdoti\), 146p \(MSacerdoti\), 147l \(Giovanni Dall'Orto\), 147p \(G.dallorto\), 151l, 151p, 152g, 154l, 154p, 155d, 157dl, 158g, 159g, 161l, 161p, 163d, 163g, 164, 165d, 165gl, 167, 174p, 175d, 175g, 179d, 180d, 180gl, 180gp, 181, 182d, 182g, 183dl, 183dp, 183gl, 186, 187p, 187l, 189d, 190d, 190g, 191gp, 193d, 194d, 195l, 195p, 196g, 196d, 197, 198l, 198p, 201d, 202g, 207l, 207p, 210d, 211d, 213l, 213p, 214dl, 218gp, 219d, 219l, 219gp, 220p, 220l, 222l, 223d, 223gl, 223gp, 224d, 224g, 225d, 225g, 226d, 226gl, 227d, 227gp, 228l, 228p, 229l, 229p, 230d, 230gl, 233dl, 234dl, 234dp, 235l.](#)

Flickr: © Cesar Ojeda (CC BY-NC-ND 2.0) | [flickr.com/photos/odisea2008/8280874847](#) (232gp); © Chloé (CC BY-NC-SA 2.0) | [flickr.com/photos/chagaz/6047026494](#) (232d); © CJ Nye (CC BY-SA 2.0) | [flickr.com/photos/24940787@N02/3316130966](#) (214gp); © Kotomi (CC BY-NC 2.0) | [flickr.com/photos/kotomi-jewelry/5680776709](#) (158d); © lartnouveauenfrance (CC BY 2.0) | [flickr.com/photos/59810064@N07/5530267216](#) (232gl); © Plum leaves (CC BY 2.0) | [flickr.com/photos/eoskins/9836176533](#) (76); © Stephane Mignon (CC BY 2.0) | [flickr.com/photos/topsteph53/6951499771](#) (92g); © Pilar Torres (CC BY-NC-SA 2.0) | [flickr.com/photos/pilar_torres/8542682180](#) (204g);

Shutterstock.com: © Aleksandar Todorovic (139g); © Andrey Bayda (199d); © ArTono (83d); © Brian A Jackson (78-79); © catwalker (141d); © Christian Mueller (192d); © Claudio Divizia (85d); © Cornfield (87d); © dinkaspell (184-185); © Ingrid Prats (176-177); © KievVictor (141gl, 141gp); © Luciano Mortula (142-143); © Matteo Volpone (5ld, 140gp); © piotrz (140gl); © pixy (156); © Szczups (166); © Vlad G (140d); © Vladimir Wrangel (193gl, 193gp); © Vladitto (5lg, 139dl); © Vladyslav Danilin (139dp).

ZDJĘCIA NA OKŁADCE:

Front - Alfons Mucha, Monaco Monte Carlo (DP, górne, lewe); © Veniamin Kraskov | Shutterstock.com (Sagrada Família, górny środek); Stanisław Wyspiański, Bóg Ojciec - Stań się! (DP, górne, prawe); © Luciano Mortula | Shutterstock.com (Casa Batlló, dolne, lewe); Gustav Klimt, Pocahunek (DP, dolny środek); © Alexandre Prévot (CC BY-SA 2.0) | [wikimedia.org/.../File:Art Nouveau Dining Masson.jpg](#) (dolne, prawe)
Grzbiet - Alfons Mucha, Zodiak (DP); © Grzaphics | Fotolia.com

Tył - © Gryffindor (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Secession Vienna June 2006 005.jpg](#) (górne, lewe); Stanisław Wyspiański, Madonna z Dzieciątkiem (DP, górne prawe); © Marzena, Michał i Jacek Bronowscy (Park Güel, dolne lewe); © Wolfgang T Heider (CC BY-SA 3.0) | [wikimedia.org/.../File:Otto Wagner Kirche - Am Steinhof IMG 3758 Lr.jpg](#) (dolne, prawe)

Tekst: Bartłomiej Gutowski, doktor nauk humanistycznych, historyk sztuki, pracuje jako adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Redaktor prowadzący: Dominika Konior

Redakcja: zespół Wydawnictwa SBM

Korekta: Justyna Tomas

Projekt makiety i okładki: Paweł Panczakiewicz/PANCZAKIEWICZ ART.DESIGN

Opracowanie graficzne: Luba Ristujczina Studio Litera — www.studiolitera.pl

Opracowanie okładki: Jacek Bronowski

Wydanie I

© Copyright for the text, cover and layout by Wydawnictwo SBM Sp. z o.o.

Warszawa 2018



Wydawnictwo SBM Sp. z o.o.

ul. Sułkowskiego 2/2

01-602 Warszawa



www.WYDAWNICTWO-SBM.pl

ISBN 978-83-8059-898-0